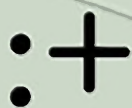


Zmiana ustawienia.  
Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej  
XX i XXI wieku

1

# Odddeko racji dokon strukcji

Od dekoracji do konstrukcji







# **Oddeko racji dokon strukcji**



Zmiana ustawienia.  
Polska scenografia teatralna i społeczna  
XX i XXI wieku

# Oddeko racji dokon strukcji

Od dekoracji do konstrukcji

© Instytut Teatralny  
im. Zbigniewa Raszewskiego  
Warszawa 2020

#### **Wydanie I**

Printed in Poland  
ISBN 978-83-66124-30-1 (tom 1)  
ISBN 978-83-66124-29-5 (seria)

#### **Recenzentki naukowe**

dr hab. Ewa Partyga  
prof. dr hab. Magdalena Raszevska

#### **Redakcja**

Dorota Buchwald  
Dariusz Kosiński

#### **Korekta, indeksy**

Monika Krawul

#### **Opracowanie graficzne**

Kama Schinwelska + Marcin Gwiazdowski  
Elipsy

#### **Druk i oprawa**

Argraf

Książkę złożono krojami Tiempos Text  
oraz Whyte i wydrukowano na papierze  
Munken Print White 100 g/m<sup>2</sup>.

#### **W serii**

**Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna  
i społeczna XX i XXI wieku:**

**tom 1** Od dekoracji do konstrukcji

**tom 2** W labiryncie przestrzeni i obrazów

**tom 3** Wystawianie



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Publikacja finansowana w ramach programu  
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju  
Humanistyki” w latach 2017–2020.

#### **Wydawca**

Instytut Teatralny  
im. Zbigniewa Raszewskiego  
ul. Jazdów 1  
00-467 Warszawa

**:instytut+eatralny**

im. Zbigniewa Raszewskiego

## Spis treści

Dariusz Kosiński	6	Kształt labiryntu — labirynt kształtów. Uwagi wprowadzające
Dorota Jarząbek-Wasył	12	Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański
	62	Od dekoracji do scenografii
	90	Malarze sceny. Artyści środka
Wanda Świątkowska	158	Scenografia jako praktyka przestrzenna. Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem
Dariusz Kosiński	240	Konstrukcja przestrzeni
	342	Blisko, coraz bliżej
	422	Streszczenia i słowa kluczowe
	425	Summaries and Keywords
	428	Informacje o autorkach i autorze
	429	Wykaz zastosowanych skrótów
	430	Indeks nazwisk
	440	Indeks przedstawień

Zmiana ustawienia

Tom 1

Od dekoracji do konstrukcji

Dariusz Kosiński

**Kształta  
labiryntu  
—  
la  
labirynt  
kształtów**

Kształt labiryntu — labirynt kształtów.  
Uwagi wprowadzające

Trzytomowa publikacja *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* to zasadniczy efekt i zarazem podsumowanie noszącego ten sam tytuł projektu badawczego realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie od marca 2017 do września 2020 w ramach programu „Rozwój 2b” finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (Nr ODW-0161/NPRH4/H2b/83/2016). Wyjściowym celem projektu było stworzenie syntezy dziejów polskiej scenografii nowoczesnej (od początków XX wieku do dziś), rozumianej jako sztuka kształtowania przestrzeni i estetyki przedstawień teatralnych i społecznych, a także odnowienie refleksji nad nią, poprzez spotkanie badaczek i badaczy, reprezentujących nie tylko odmienne perspektywy i metodologie, ale też różne subdyscypliny (historia i teoria teatru, performatyka), dyscypliny (teatrologia i nauki polityczne) czy wręcz obszary ludzkiej działalności (nauka i sztuka).

Zespół realizacyjny projektu tworzyli: Dorota Buchwald (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Ewa Dąbek-Derda (Uniwersytet Śląski), Dorota Fox (Uniwersytet Śląski), Michał Januszaniec (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Dorota Jarząbek-Wasyl (Uniwersytet Jagielloński), Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński) – kierownik projektu, Agnieszka Kubaś

(Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Dominika Łarionow (Uniwersytet Łódzki), Kamil Minkner (Uniwersytet Opolski), Paweł M. Mrowiński (Uniwersytet Warszawski), Daniel Przastek (Uniwersytet Warszawski), Robert Rumas, Paulina Skorupska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza) i Wanda Świątkowska (Uniwersytet Jagielloński).

Jedno z zasadniczych, wyjściowych założeń projektu stanowiła teza o istnieniu bliskich związków między scenografią teatralną, jej dominującymi tendencjami oraz tym, co nazwalimy roboczo „scenografią społeczną”, rozumiejąc pod tym pojęciem te aspekty społecznych i politycznych przedstawień zbiorowych, do których zastosować można pojęcia oraz procedury opisowe i analityczne wykorzystywane przy badaniu scenografii teatralnej. To wyjściowe, „miękkie” rozumienie scenografii społecznej zostało doprecyzowane w efekcie badań trzyosobowej grupy przedstawicieli nauk politycznych. Opierało się ono na przekonaniu, że wiele wydarzeń społecznych ma charakter przedstawieniowy, że cechuje je swoista „teatralność”. Przekonanie to jest zbieżne z rozpoznaniem i konkluzjami, które zawarłem w moich wcześniejszych książkach poświęconych „teatrom polskim”<sup>1</sup>. Z mojej więc perspektywy, także jako kierownika projektu, takie połączenie badań nad scenografią teatralną z analizami scenograficznych aspektów przedstawień społecznych i poli-

1 Zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010; tenże, *Teatra*

*polskie. Rok katastrofy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, Warszawa 2013.



tycznych było wręcz oczywiste. Nie chodziło przy tym o wykazanie, że w przypadku obu typów scenografii funkcjonują zbieżne mechanizmy generujące podobne zjawiska i procesy, lecz o przebadanie związków między tendencjami pojawiającymi się w teatrze a tym, co jako określone estetyki i performatyki działa w przypadku przedstawień społecznych. Jak się wydaje, pionierskie badania, których wyniki prezentuje druga część drugiego tomu niniejszej publikacji – zestawione z badaniami nad ewolucją scenografii teatralnej – pozwalają na sformułowanie tez o wcale nieprostych związkach między tymi obszarami. Umożliwienie transdyscyplinarnej refleksji, otwarcie pola do dalszych badań, było zasadniczym powodem, dla którego włączyliśmy do naszych analiz perspektywę politologiczną.

To, że w przypadku scenografii wyjaśnień wymaga przymiotnik „społeczna”, nie oznacza, że nie są one potrzebne dla przymiotnika „teatralna”. Zasadniczo nie stosowaliśmy żadnych ograniczeń, jeśli chodzi o typy teatru, jakie obejmowaliśmy naszymi badaniami. Mimo to, patrząc na zawartość niniejszej publikacji, nie sposób nie zauważyć, że omawiane realizacje i projekty w większości odnoszą się do teatru dramatycznego oraz (w nieco mniejszym stopniu) konfrontowanych z nim scen alternatywnych, natomiast opera, taniec i teatr animacji pojawiają się stosunkowo rzadko, by nie rzec – wyjątkowo. Wynika to przede wszystkim z faktu, że przez większość badanego okresu scenografia operowa i baletowa przejawiała te same tendencje, co scenografia przedstawień dramatycznych, zaś scenografia teatrów tańca stanowi najczęściej przykład performatywnych przestrzeni wybieranych przez teatr alternatywny. Inaczej rzecz się ma z przedstawieniami teatru lalek czy animacji (by już nie wchodzić w szczegółowe rozróżnienia tych terminów). Plastyka odgrywa

w nich ogromną i specyficzną rolę wynikającą z podstawowej zasady plastycznej reprezentacji świata poprzez stylizowane figury, przedmioty i kompozycje. Omówienie tego bogatego obszaru wymagałoby odrębnych badań i odrębnej narracji, która w większości pokrywałaby się z teorią i historią teatru lalek w Polsce i była powtórzeniem już istniejących opracowań, przede wszystkim autorstwa Henryka Jurkowskiego<sup>2</sup> i Marka Waszkiela<sup>3</sup>. Wobec ogromu materiału, którym mieliśmy się zająć, uznaliśmy, że nie będziemy mogli poświęcić tej problematyce tyle miejsca i uwagi, na ile zasługuje. Dlatego, nie wykluczając teatru lalek, a zwłaszcza teatru przedmiotu, z horyzontu naszych analiz, zarazem nie uczyniliśmy z nich szczególnego pola naszych badań.

Być może jednak najtrudniejsze wyzwanie, z jakim musieliśmy się zmierzyć, wiązało się z najbardziej podstawowym dla projektu i podsumowującej go publikacji terminem „scenografia”. Zdając sobie sprawę z komplikacji, jakie się z nim wiązały, świadomie powołaliśmy zespół składający się z wielu osób o odmiennych doświadczeniach, poglądach i postawach metodologicznych. Oparty na zasadzie różnorodności, miał stanowić swoistą analogię i odpowiedź na pojęciową i praktyczną nieostryść pojęcia „scenografia”, obejmującego i kształt plastyczny, i kompozycję przestrzeni, i architekturę przedstawień, a niekiedy także ich choreografię i fonosferę. Prowadząc archiwalne i źródłowe badania nad dziejami polskiej scenografii teatralnej i społecznej od początku XX wieku, dążyliśmy do zaproponowania analiz i interpretacji mających na celu opisanie i scharakteryzowanie najważniejszych tendencji i linii rozwojowych polskiej scenografii współczesnej. Chcieliśmy też niejako w praktyce sprawdzić, czy istnieje możliwość uzgodnienia i syntetycznego sformułowania takiego sposobu rozumienia

2 Zob. Henryk Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, „Errata”, Warszawa 2002; tenże, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst teatru*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2009.

3 Zob. Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce: (do 1945 roku)*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1990; tenże, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2012.

scenografii, na które wszyscy byśmy się zgodzili. Mimo podejmowania takich prób i wielu dyskusji okazało się to niemożliwe.

Scenografia funkcjonuje współcześnie jako pojęcie ruchome i definiowane w zależności od pozycji definiującego oraz materiału, do którego definicja ma zostać użyta. Sięgając po współczesną epistemologię i metodologię krytyczną z kręgu performatyki, trzeba powiedzieć, że scenografia to wręcz modelowy przedmiot wiedzy, który nie tylko pozwala, ale wręcz wymaga, żeby przedstawiać go sobie „jako aktora i sprawcę”. Te sformułowania, pochodzące wprost ze słynnego eseju Donny Haraway o „wiedzach sytuowanych”<sup>4</sup>, wydają się niezwykle ważne dla zrozumienia decyzji o zachowaniu i wystawieniu w niniejszej publikacji pluralizmu pojęciowego dotyczącego terminu fundamentalnego dla całego projektu. Nie podjęliśmy jej ze względu na jakieś aprioryczne założenia metodologiczne czy żarliwość teoretycznych neofitów. Doprowadziły nas do niej bardzo praktyczne i konkretne trudności, jakie napotkaliśmy w trakcie naszych spotkań. Wielokrotnie przeprowadzaliśmy dyskusje na temat rozumienia scenografii i podejmowaliśmy próby uzgodnienia punktów wspólnych. Udało się to jednak wyłącznie na poziomie pewnego ogólnego *consensusu* praktycznego (na przykład ograniczenie scenografii społecznej do wydarzeń delimitowanych, a pominięcie dekoracji sklepowych czy innych narzędzi tworzenia scenografii dnia codziennego). Nie udało się natomiast uzgodnić wspólnej definicji. Uznaliśmy, że nie ma to sensu, bo wielość rozumień stanowi jedną z cech zjawiska i pojęcia.

Wierność takiemu charakterowi scenografii jest możliwa do zachowania właśnie poprzez przyjęcie koncepcji wiedz sytuowanych. Dlatego każdy niemal rozdział niniejszej publikacji rozpoczyna się od przedstawienia autorskich sposobów rozumienia scenografii często wraz z ich histo-

ryczną genealogią. Co ciekawe, jedynie przedstawiciele nauk politycznych na swoje potrzeby uzgodnili jedną, względnie spójną, perspektywę i język opisu. W przypadku scenografii teatralnej już się to nie udało, a owa porażka jest nie tylko znacząca, ale – w moim przekonaniu – także fortunna. Przyjęcie jednej, nawet ogólnej definicji, oznaczałoby przysłonięcie, wymazanie, a zatem marginalizację jakichś wariantów scenografii w imię nieprzystającego do współczesnej kultury fantazmatu jedności. Rezultatem projektu w tym aspekcie jest zatem sformułowanie odmiennych stanowisk, a zarazem przeprowadzenie analiz historycznych prezentujących ich skuteczność na konkretnym materiale. To właśnie te prezentacje i analizy wypełniają kolejne rozdziały książki, które oddajemy do rąk Czytelników.

Przyjęta przez nas zasada wielości głosów oznacza, że każde ze studiów zamieszczonych w tej publikacji stanowi względnie autonomiczną całość i autorską kompozycję. Przyjęliśmy wprawdzie pewne ramy czasowe i tematyczne określające tematykę i zakres każdego z tekstów, ale w trakcie myślenia i pisania były one z różnych powodów przekraczane. Nigdy zaś i nigdzie nie zachowywaliśmy postawy monopolistycznej, zakładającej, że skoro jedna z Auterek pisze o jakimś twórcy lub przedstawieniu, nie może tego na swój sposób i w porządku własnego wywodu zrobić inna. Zaowocowało to pojawieniem się pewnych nawrotów czy powtórzeń, które w toku redakcji nie zostały usunięte. Jedynie w przypadkach bardzo dużej zbieżności w omawianiu zjawisk czy przedstawień – szersze omówienia zostały pozostawione w jednym miejscu z odesłaniem do innego. Generalnie jednak przyjęliśmy, że poszczególne teksty stanowią odrębne autorskie całości, więc jeśli jakiś przykład powracał w innym kontekście lub omawiany z innej perspektywy, uznaliśmy te powroty za zasadne, wskazujące na znaczenie twórcy czy przedstawienia.

4 Zob. Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, Vol. 14, No. 3 (Autumn),

pp. 575–599. Także Małgorzata Sugiera, *Wiedze sytuowane*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 285–293.

Obfitość przebadanego materiału, bogactwo osiągnięć i propozycji polskich scenografów, a także różnorodność punktów widzenia sprawiły, że objętość tworzonej zbiorowo publikacji znacznie przekroczyła tę, jaką zakładano na początku. Ostatecznie zdecydowaliśmy, że rozległe studia pisane przez poszczególne badaczki i badaczy złożą się na trzy woluminy: *Od dekoracji do konstrukcji. Polska scenografia teatralna do roku 1939, W labiryncie przestrzeni i obrazów* oraz *Wystawienie*.

Tom pierwszy, napisany przez Dorotę Jarząbek-Wasył, Wandę Świątkowską i Dariusza Kosińskiego, to próba przedstawienia dziejów scenografii teatralnej do roku 1939 ujęta w kolejne odsłony: myśl i praktyka Stanisława Wyspiańskiego, nowe rozumienie dekoracji, bogactwo i różnorodność scenografii malarskiej, dokonania Reduty i współpracujących z nią scenografów oraz prezentacja dwóch zasadniczych nurtów scenografii awangardowej – konstruktywistycznego i performatywnego. Dysponując najlepiej przebadanymi i uporządkowanymi materiałami, na dodatek pochodzącymi z okresu modernistycznej wyrazistości stanowisk, ery manifestów i programowych sporów, ale także z epoki wciąż silnej dominacji tradycyjnego modelu teatru dramatycznego, mogliśmy w tym tomie zaprezentować stosunkowo najpełniejszą (co nie znaczy – wyczerpującą) syntezę dziejów polskiej scenografii, układającą się we względnie linearną opowieść.

Całkowicie odmienny charakter ma tom drugi, podzielony na dwie części. Pierwszą, *Wędrowki po polskiej scenografii teatralnej po 1945 roku*, tworzą eseje prezentujące autorskie przeglądy i przemyślenia wielokształtnych propozycji polskiej scenografii teatralnej po II wojnie światowej. Nie mogąc pokusić się na tym etapie o jednolitą i całościową syntezę, na którą jest być może jeszcze za wcześnie, autorki tekstów zgromadzonych w tej części: Ewa Dąbek-Derda, Dominika Łarionow i Paulina Skorupska wiodą czytelników przez „labirynt, zwany teatr” wytyczanymi przez nie – często pionierskimi – szlakami, łącząc i prezentując wybrane dokonania polskich scenografów drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Podobny

charakter ma też podjęta przez Dorotę Buchwald i przeze mnie próba stworzenia swoistego katalogu obrazów i motywów powracających (niekiedy natrętnie) w polskiej scenografii współczesnej.

Część druga, *Sceny życia publicznego. Polska scenografia społeczna XX i XXI wieku* została napisana przez „podgrupę polityczną” pod kierunkiem Daniela Przastka. Autorzy poszczególnych rozdziałów prezentują i uzasadniają teoretycznie koncepcję scenografii społecznej (Kamil Minkner), syntetycznie szkicują jej „polskie drogi” (Daniel Przastek), by następnie zaprezentować rozbudowane studia przypadków: scenografii wielkich narodowych pogrzebów (Paweł M. Mrowiński) oraz mszy odprawianych w czasie pielgrzymek do Polski papieża Jana Pawła II (Paweł M. Mrowiński i Daniel Przastek).

Ostatni, trzeci tom, zatytułowany *Wystawienie*, jest jeszcze inny. Tworzy go przede wszystkim autorska, plastyczna reprezentacja przygotowanej przez Roberta Rumasa wystawy, prezentowanej w salach Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki od października 2019 do stycznia 2020. Wystawa – nosząca ten sam tytuł, co cały nasz projekt – była jeszcze jedną propozycją wędrowki przez autorsko skonstruowany labirynt polskiej scenografii. Choć nie stanowiła formalnie części projektu, to powstała przy wsparciu realizującego go zespołu i była kreacją jednego z jego istotnych członków. Uznając jej wagę i zarazem żałując, że z oczywistych powodów nie mogła stać się ekspozycją stałą, postanowiliśmy zamienić jeden wolumin w swoistą książkę wystawową lub galerię w książce – plastyczną (a może wręcz – scenograficzną) opowieść o scenografii teatralnej i społecznej, opatrzoną (tak jak wystawa) autorskim *W(o)prowadzeniem* Doroty Buchwald. Decyzję tę uzasadnia wprowadzający do całości historyczno-metodologiczny artykuł Dominiki Łarionow o wystawach scenografii jako narzędziach diagnostycznych.

Zdajemy sobie sprawę, że choć trzyletni zaledwie projekt przyniósł bardzo liczne działania i różnorodne efekty, to nie zaowocował opisami i analizami wyczerpującymi wszystkie osiągnięcia, przejawy i aspekty polskiej scenografii.



Sądzymy jednak, że udało nam się rozpoznać, jak rozległy i fascynujący to obszar, zarysować jego najważniejsze terytoria i najciekawsze zjawiska, a tam, gdzie nie zdołaliśmy przeprowadzić pełnych procedur badawczych, przynajmniej wskazaliśmy miejsca, gdzie należy kontynuować pracę. Nie rościmy sobie też pretensji, by nasze propozycje analityczne i interpretacyjne były jedynymi i obowiązującymi. Wprost przeciwnie: obce są nam wszelkie monopole i zakładamy, że to, co udało nam się zaproponować, stanie się dla innych badaczek i badaczy inspirujące, choćby przez sprzeciw wobec naszych ustaleń i sądów.

Kontynuacji dyskusji o scenografii, a także uzupełnieniu niniejszej publikacji o bardziej szczegółowe i/lub inaczej prezentowane materiały, informacje i interpretacje, służy poświęcony scenografii specjalny dział elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego ([www.scenografiapolska.pl](http://www.scenografiapolska.pl)). Znajduje się tam leksykon scenografów polskich z omówieniami twórczości najważniejszych z nich, także tych, o których w tych książkach jedynie wspomnieliśmy lub którzy w ogóle nie zostali w nich wymienieni. Na tej specjalistycznej podstronie znajdują się też różne „działy”, doprecyzowujące lub rozwijające zagadnienia związane z rozpoznawaniem w projekcie obszarem badań. Co zaś najważniejsze – strona ta może być stale uzupełniana i modyfikowana, „reagująca” na wyniki kolejnych prac, do których zainspirowania – mamy nadzieję – przyczyni się nasz projekt i prezentowane tu jego wyniki. Zebrana w kwerendach wiedza źródłowa pozwoliła też na zainicjowanie w ramach

przestrzeni poświęconej scenografii w Encyklopedii Teatru Polskiego - Wirtualnego Muzeum Inscenizacji, które będzie umożliwiało jeszcze inny rodzaj doświadczenia związanego ze zrozumieniem procesów i zmian zachodzących w badanym przez zespół projektu obszarze.

Na koniec chciałbym podziękować wszystkim uczestnikom projektu badawczego „Zmiana ustawienia” za trzy lata wspólnej pracy i wyrazić nadzieję, że nie uznają ich za zmarnowane. Wyrazy wdzięczności należą się wszystkim ekspertom i współpracownikom, którzy wspierali projekt na różnych jego etapach. W szczególności chcę podziękować dyrektorze Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki Hannie Wróblewskiej oraz jej zespołowi, zwłaszcza Julii Leopold i Michałowi Jachule za umożliwienie przełożenia naszych badań na wystawę, którą widziało kilkadziesiąt tysięcy ludzi. Ogromne podziękowania należą się pracownikom i pracownikom Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, zarówno z Pracowni Dokumentacji Teatru, Organizacji, jak i księgowości, których praca umożliwiała na co dzień realizację projektu, a w końcu i powstanie tych książek. Na koniec zaś niech mi będzie wolno w sposób specjalny podziękować Dorocie Buchwald, która w roku 2014 sprawiła, że spotkałem się z Robertem Rumasem i Danielem Przastkiem. Od tego spotkania cała ta przygoda się zaczęła, zaś Dorota jako dyrektorka Instytutu Teatralnego stale wspomagała nas radą i dopingowała w trudnych momentach, by w ostatnim roku realizacji projektu wejść w skład zespołu badawczego.

Dorota Jarząbek-Wasył

# **Początkowo czesnej sceno grafii w pol skim teatrze: Stanisław Wyspiański**

Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze:  
Stanisław Wyspiański

### Wstępne dylematy

Stanisław Wyspiański jest twórcą nowoczesnej plastyki scenicznej w Polsce – to fakt nieulegający wątpliwości; potwierdzają go świadectwa i dokumenty, udowodnili kolejni badacze. Od lat 30. XX wieku podkreśla się jednogłośnie, że za jego sprawą dekoracja teatralna przestała być dziedziną „malowanych szmat”, a stała się organizacją przestrzeni wywiedzionej ściśle z semantyki dramatu. Stwierdzenie nowatorstwa autora *Wyzwolenia* jest truizmem naukowym, o który nikt już nie kruszy kopii.

Różnice i spory (bo te wciąż jednak istnieją i tlą się w podziemiach analiz) dotyczą natomiast innych kwestii. Pierwszy spór łączy się z rozdzielaniem starej epoki dekoracji od nowej epoki scenografii. W ślad za Leonem Schillerem, Kazimierz Nowacki, Zenobiusz Strzelecki, do pewnego stopnia również Alicja Okońska podkreślają rażącą nieprzystawalność teatru przełomu XIX i XX wieku i zamysłów Wyspiańskiego – te drugie przynależą do przyszłości, wyprzedzają teatr zastany, a nawet go rozsadzają. Wyspiański i jego pomysły scenograficzne zostają w ten sposób włączone w kontekst europejskich ruchów reformatorskich, jego wyobraźnię teatralną zderza się z zjawiskami późniejszymi, odczytuje *ex post*. Stale pojawia się komentarz, że jakieś rozwiązanie upowszechni się za dziesięć, dwadzieścia lat<sup>1</sup>.

Samo w sobie nie jest to niczym złym, a nawet może przynieść ciekawe efekty. Przypisanie artysty do awangardy przyszłości oznacza jednak często potępienie i dewaluację teatru mu współczesnego. Za tym idzie traktowanie powstałych za jego życia realizacji jako produktów niefortunnego kompromisu, pomimo najlepszych starań artysty – twórców niepełnych, kalekich. „Przyczyną niemałej zgrzyoty musiała być przede wszystkim niezwykle brzydota krakowskich dekoracji” – Kazimierz Nowacki aż dwa razy w krótkim tekście piętnował w ten sposób niedostatki krakowskich magazynów teatralnych<sup>2</sup>. Nawet jeśli Wyspiański coś dobrze obmyślił i precyzyjnie naszkicował, to w teatrze efekt ten psuły: oszczędność dyrektora, brak czasu, niegotowość aktorów do zrozumienia jego tekstu, sztampowy profesjonalizm dekoratorów i krawców, złe oświetlenie, nieczuła widownia i tak dalej. W ten sposób teatr Wyspiańskiego pozostaje właściwie wydziedziczony, wyobcowany z własnego czasu, a udział artysty w konkretnych premierach – jawi się jako pyrrusowe zwycięstwo. Konsekwencje mogą być bardziej radykalne: teatr Wyspiańskiego w skonkretyzowanym, spełnionym na scenie kształcie, właściwie nie powstał, dopiero miał się urzeczywistnić. Nie ma scenografii Wyspiańskiego, lecz marzenie o tym, co mogłoby być i o teatrze, który dopiero miał zostać urzeczywistniony.

1 Koloryzm Wyspiańskiego bywa oglądany przez prace francuskich fowistów i rosyjskich kolorystów (na przykład Leona Baksta), sceny wizyjne zestawiane są z eksperymentem filmowym Piscatora itp.

2 Kazimierz Nowacki, *O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów”*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1–4, s. 56.

Polemiczne stanowisko przyjmują badacze wskazujący na Wyspiańskiego jako artystę, który angażował się we współczesne życie teatralne, nie odcinał od tradycji i konwencji teatru, choć gorąco z nimi dyskutował, podobnie jak ze współczesną mu widownią<sup>3</sup>. Zacytujmy Marię Prussak:

*poglądy teatrologów twierdzących, że Wyspiański nie mieścił się na współczesnej scenie krakowskiej, mają nade wszystko charakter anachroniczny [...]. Ta teza ma uhonorować nowoczesnego artystę, czyni ona jednak z niego także patrona dokonań, które z pewnością wydałyby mu się obce. To prawda, nie było pełnej harmonii między Wyspiańskim i teatrem jego czasów. To nieporozumienie było jednak innej natury. W mniejszym stopniu rzeczywistość wynikało z ograniczeń materialnych, bardziej z różnic w stylistyce i gustach, dzielących poetę od dyrektorów, z którymi dane mu było współpracować: Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego [...]. Teatr jest w końcu sztuką wymagającą kompromisu – jest sztuką zespołową, spełniającą się w natychmiastowym kontakcie z odbiorcą. Najbardziej nowatorski i bezkompromisowy twórca musi posłużyć się językiem artystycznym dostępnym zespołowi, z którym pracuje, i zrozumiałym dla jakiejś przynajmniej części widowni. Miara, jaką stosuje się do teatru, musi być miarą jego czasu, a nie ideałem pokoleń następnych<sup>4</sup>.*

W pełni się z tym zgadzam. Wyspiański to nie wyłącznie radykalny reformator i wizjoner, którego chwila miała dopiero nadejść, ale człowiek swojej epoki, świetnie zaznajomiony z praktyką i możliwościami współczesnego teatru. Jako artysta przełomu łączył w swoim dziele stare i nowe tendencje i środki. Jego pomysłowość plastyczna była niespożyta i rozwijała się, w nieprzewidywanych kierunkach, aż po ostatnie, niedokończone

teksty i plany. Ale prawdą jest i to, że kilka dzieł zobaczył na scenie, kilka scenografii zrealizował. Co więcej, egzekwował to, co naprawdę chciał uzyskać w teatrze: w dekoratorni i we fryzjerni „nic bez Wyspiańskiego nie wykonano, choć chciano i trzeba było!” – zagadkowo napomknął Zygmunt Wierciak<sup>5</sup>. Rozważając plastyczne propozycje autora *Wesela*, ograniczę się do dziewięciu premier danych za jego życia: przy jego wiedzy, współudziale lub pod bezpośrednim kierownictwem; do pozostałych utworów i związanych z nimi szkiców sięgać będą tylko okazjonalnie.

Jeśli uznać, że to właśnie były rzeczywistne momenty pracy Wyspiańskiego nad scenografią, nasuwa się pytanie: jak je badać? Na jakiej podstawie? Ile dokumentów zachowało się w archiwum teatru i spuściźnie artysty? Oto ogólne rachuby:

*Epilog*, Kraków 27 czerwca 1898 (dokumenty: szkic tuszem i akwarelą)

*Warszawianka*, Kraków 26 listopada 1898 (dokumenty: szkice dekoracji, jeden rzut sytuacyjny ze wznowienia w 1901), Lwów 2 lipca 1901 (rola Marii, rękopis ze zbiorów Heleny Modrzejewskiej, portrety Ludwika Solskiego w roli Wiarusa)

*Leleweł*, Kraków 20 maja 1899 (1 szkic, egzemplarz teatralny)

*Wesele*, Kraków 16 marca 1901 (rzut i fragment dekoracji, dwa portrety Wandy Siemaszkowej jako Panny Młodej, seria pocztówek, egzemplarz reżyserski), Lwów 24 maja 1901 (rzut sceny oraz plan dekoracji, seria pocztówek)

*Dziady*, Kraków 31 października 1901 (szkice, kosztorysy, zdjęcia i plany udokumentowane przez Zygmunta Wierciaka, rysunek postaci Hetmana, seria pocztówek, roboczy egzemplarz Wyspiańskiego, drukowany scenariusz, egzemplarz teatralny Adolfa Walewskiego)

3 Taką opinię podzielają badacze: Ewa Miodońska-Brookes, Jan Michalik, Zbigniew Raszewski, Maria Prussak, Katarzyna Fazan, Dariusz Kosiński.

4 Maria Prussak, *Harmonia i dysharmonia*, [w:] *też*, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2005, s. 160 i 161.

5 Zygmunt Wierciak, *Gabinet J. Spitzjara*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 38 (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 13 września 1937).



*Wyzwolenie*, Kraków 28 lutego 1903 (szkice dekoracji, projekty kostiumów, portret Jednowskiego jako Samotnika, fotografie aktorów w rolach; fotografie i rzuty sceniczne Wierciaka, egzemplarz teatralny Walewskiego)

*Protesilas i Laodamia*, Kraków 25 kwietnia 1903 (szkice dekoracji, projekty kostiumów, kostium, fotografie, dwa egzemplarze teatralne)

*Bolesław Śmiały*, Kraków 7 maja 1903 (szkice dekoracji, projekty kostiumów tzw. lalki bolesławowskie, kostiumy i korony, portrety aktorów; w latach 60. istniało jeszcze 28 elementów malowanych dekoracji; fotografie dekoracji użytych w 1937, scenariusz Józefa Sosnowskiego, skrypt teatralny)

*Legenda II*, Lwów 26 stycznia 1905 (szkice i rzuty dekoracji, szkice kostiumowe, reprodukcje niektórych lalek, oryginalna makieta z 1904 roku, egzemplarz reżyserski Solskiego).

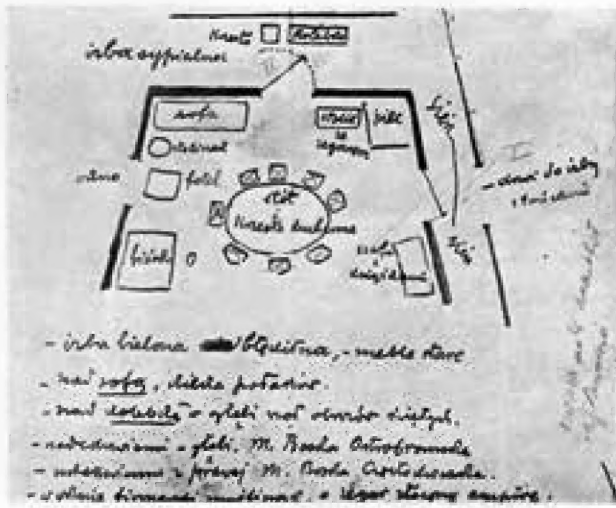
Jak widać, materiały te dotyczą bardzo różnych momentów genezy dzieła, co komplikuje ich interpretację. Nie wystarczą jednak same dokumenty pracy i świadectwa recepcji. W badaniach nad Wyspiańskim przetoczyła się fundamentalna dyskusja o tym, co jest prymarnym nośnikiem jego wizji scenicznej, z jakiego budulca wzniesiony jest jego teatr. Albo mówiąc ściślej: w jakiej mierze teatr Wyspiańskiego (w tym jego sceniczna budowa) zasadza się na samowystarczalnym słowie, a w jakiej warstwę werbalną zastępuje – niezależnie od językowych projekcji – obraz, akcja. Jedni wskazują na słowo poetyckie – a co za tym idzie na głębinową strukturę metaforyczno-dramaturgiczną, która narzuca całą organizację przedstawienia oraz jego układy muzyczno-brzmieniowe. Drudzy podkreślają, że słowo jest tylko jednym z narzędzi Wyspiańskiego, mniej ważnym niż czysto teatralne walory: kształty, barwy, gesty i ruch<sup>6</sup>. Te pytania

mogą się wydawać czysto akademickie, ugruntowane w przebrzmiałej już debacie nad literackim bądź teatralnym wymiarem dramatu, a jednak mają one znaczenie w badaniu scenograficznej wyobraźni autora *Wyzwolenia*. Nie ulega wątpliwości, że dla „zobaczenia” scenografii nie wystarczy szkic, projekt, rysunek, zdjęcie ze spektaklu, recenzja. Potrzebna jest wnikliwa lektura nie tylko wstępnych opisów dekoracji, ale dialogu, wiersza i jego brzmień, wreszcie różnorodnych stanów skupienia tekstu pobocznego.

Didaskalia w dramatach Wyspiańskiego stanowią w ogóle osobny problem, zwłaszcza na początku poszczególnych aktów czy obrazów, w których konstytuuje się wizja plastyczna. Wyspiański bardzo często wprost opatruje te fragmenty nagłówkiem „Dekoracja”. Kontynuując tym samym zwyczaj stosowany w dramacie przez cały XIX wiek, kiedy to zaczynano od słów „Scena przedstawia...”. Dopiero naturaliści zamaskują ową „scenę” pod opisowymi didaskaliami, czyniąc medium teatru czymś niemal przezroczystym. Wyspiański jednak nie kryje podstawowej więzi tekstu z inscenizacją i projektem scenograficznym, a przy tym stosuje rozwiązanie częste w scenariuszach i egzemplarzach teatralnych XIX wieku. Przeglądając zasoby biblioteki lwowskiej, można się przekonać, że autorzy składający swe dramaty w kancelarii teatralnej dodawali, zazwyczaj na końcu, różnej długości rozszerzone wyjaśnienia-instrukcje na temat miejsca, rekwizytów oraz charakteryzacji postaci. Z didaskaliami w dramatach Wyspiańskiego jest jednak tak, że sam moment ich powstania – zmienia nieco ich funkcję i usytuowanie w kontekście widowiska. Leon Płoszewski udowodnił, że autor *Wesela* miał zwyczaj włączać rozbudowane didaskalia do tekstu po premierze, utrwalając w ten sposób jej kształt plastyczny. Jak ten kształt powstawał w całym swym procesie – nie zawsze wiadomo. Didaskalium wstępne trafiło do *Wesela*

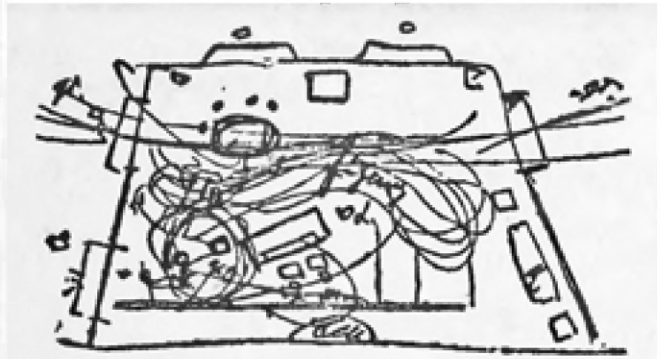
6 Waclaw Borowy, a za nim Zbigniew Raszewski, po części też Jan Błoński – uznali Wyspiańskiego za gorszego poeetę-pisarza, a genialnego twórcę teatralnego. Irena Sławińska, Lucylla Pszczołowska, Ewa

Miodońska-Brookes, Maria Prussak i Włodzimierz Szturc bronią tekstu jako przechowalnika i głównego narzędzia wizji scenicznej.



1

Plan sceny w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, autograf ze zbiorów Instytutu Reduty. Przedruk za: „Scena Polska” 1937, z. 1-4, s. 11.



2

Stanisław Wyspiański, szkic ruchu scenicznego w *Warszawiance*. Przedruk za: „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 8, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 22 lutego.

3

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do *Warszawianki*, 1898. MNW

2



jako szczegółowa charakterystyka z elementami nastrojowo-poetyckimi dopiero w pierwszym wydaniu utworu. W egzemplarzu teatralnym go nie było. W trakcie prób Wyspiański przygotował na luźnej kartce jedynie rysunek sceny z hasłowymi informacjami. <sup>[1]</sup> Podobnie jest z didaskaliami innych dramatów, ich ostateczna forma wyłania się po spektaklu – nie są to więc (wyłącznie) pragmatyczne instruktaże teatralne, lecz często autorskie opisy premierowej realizacji sztuki. Można oczywiście przyjąć, że moment powstania didaskaliów jest sprawą mniej istotną. Czy to projekt *ex post* czy *ex ante* – nie zmienia faktu, że odsyła do przestrzeni, która jest dana, zakodowana w tekście. Rzecz w tym, że czasem didaskaliowy opis, wzięty sam w sobie, bywa nieruchomy, statyczny, speyfikowany, dopiero później, w trakcie kolejnych scen, podlega intensywnej dynamizacji. Co było nieruchomą konfiguracją mebli i ich użytkowników, zaczyna wibrować i pulsować od napięć. <sup>[2-3]</sup>

Precyzja uwag sceniczno-plastycznych oraz ich konkretyzacja w rysunkach i rzutach, nie zmieniają faktu, że wciąż pozostaje margines niejasności i niepewności, jak pewne rozwiązania miały wyglądać (czy też, jak Wyspiański chciał, żeby wyglądały). Oto dwa przykłady. Akt drugi *Wyzwolenia* rozpoczyna się po prostu od nagłówka „Inna dekoracja”, tekst poboczny nie precyzuje jednak jej charakteru. Podmiot „poetyckiego komentarza” podpowiada tryb relacji między Konradem i Maskami, czynności osaczania i wpatrywania się, wreszcie wyglądy Masek. To oczywiście bardzo dużo, by móc wyobrazić sobie potencjalną przestrzeń tego aktu, wysnutą z napięć między interlokutorami. Ale gdzie dokładnie jesteśmy? Wiadomo, że na premierze owa „inna dekoracja”

przybrała znaczący wygląd odwróconych „plecami”, to znaczy niezamalowaną częścią płócien teatralnych – w ten sposób II akt toczył się na tyłach widowiska „Polski współczesnej”, dosłownie za jej kulisami. Na zachowanej fotografii z międzywojnia widać tymczasem szereg kolumn niemal reliefowo ustawionych na tle ciemnych kotar oraz umieszczony w głębi minimalistyczny podest z kołyską i dwoma krzesłami. <sup>[4]</sup> W późniejszych realizacjach teatralnych przestrzeń II aktu bywała ukazywana jako majaczący szpital wariatów (Konrad Swinarski) lub styk widowni i proscenium, teatralne „tu i teraz” (Mikołaj Grabowski).

Przykład drugi to sprawiająca teatrologom nieustanne kłopoty scena pierwszej „wizji na zasłonie” w *Protesilasie i Laodamii*. Po trzech strofach pieśni Aojdesa Wyspiański zanotuje po prostu: „Tu na zasłonie widać płynące korabie”. Zachowały się dwa egzemplarze teatralne<sup>8</sup>. W egzemplarzu pierwszym, poza cytowanym didaskaliem, nie ma żadnej sugestii wykonawczej. W egzemplarzu drugim – podkreślono słowo „widać”, a na marginesie tkwi duży znak zapytania. Jak więc było widać owe korabie? Dlaczego w tradycji teatrologicznej uznano, że na pewno jest to projekcja filmowa, pierwsza w polskim teatrze? Efekty sceny miały charakter filmowy (ruchomych obrazów), wątpię jednak, by angażowano do nich – prymitywny wówczas i hałaśliwy, a do tego drogi – kinematograf. <sup>[5-6]</sup>

Drobnym, ale w końcu niebanalnym przedmiotem kontrowersji może być rekwizyt, a właściwie jego podwójna konkretyzacja: nieco inna w wyobrażeniu plastycznym niż słownym. W opisie salonu w *Warszawiance* Wyspiański wspomina o klawikordzie, na rysunku wyraźnie widać natomiast fortepian.

7 Zwróciła na to uwagę w interpretacji *Warszawianki* Ewa Miodońska-Brookes, a później Maria Prussak. To nie wysmakowane kolory są najciekawsze w tym utworze, a wędrujący w przestrzeni węzeł akcji. Zob. Ewa Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972,

s. 23–28; Maria Prussak, *Scena? – wielka, otwarta*, [w:] *też*, *Wyspiański w labiryncie teatru*, dz. cyt., s. 60–70.

8 Biblioteka i Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego, sygn. 5626 i 6355. Jest to przykład inscenizacji, w której druk poprzedził premierę, bowiem kopia wersji pierwotnej, którą przedłożył Wyspiański do oceny dyrekcji w 1899, nie została

zagrana (Leon Płoszewski uznał ją za ślad pierwszej wersji tragedii), a w czasie występów Heleny Modrzejewskiej w 1903 roku użyto tekstu z edycji książkowej (1901).



*Klawikord spełnia w tym miejscu funkcję rekwi-  
zytu mieszczącego się w realiach czasu, poza tym  
jest instrumentem o zupełnie specjalnym brzmie-  
niu, nieco jęklwym. Wyspiański był przyzwycza-  
jony do fortepianu w salonie i zapewne rozumiał,  
że zbyt nikły ton klawikordu, instrumentu ka-  
meralnego, na scenę się nie nadaje. Przynajmniej  
jednak w wersji słownej chciał utrzymać zgodność  
realiów, jak również może wykorzystać aluzję do  
nastrojowego dźwięku klawikordu<sup>9</sup>.*

Na scenie lwowskiej w 1901 roku, gdzie *Warsza-  
wiankę* grano w oryginalnych dekoracjach zabra-  
nych przez Pawlikowskiego z Krakowa, figurował  
szpinet, większy od klawikordu, a mniejszy od  
fortepianu czy klawesynu<sup>10</sup>.

Poetyckie didaskalia otwierające *Bolesława  
Śmiatego*, *Legendę II* i *Wyzwolenie*, nawet jeśli są  
zatytułowane „Dekoracja”, to w żadnym wymiarze  
nie ograniczają się do zwyczajowego opisu sce-  
nografii, stanowią natomiast ujęty w szczególnie  
sposób: liryczny lub epicki – akt stwarzania świata  
dramatycznego, wydobywania go z ciemności  
i bezkształtu, wyłaniania się form, widzianych  
w ruchu przez poruszające się „opowiadacza”.  
Tekst poboczny pozwala autorowi na ukazanie  
rzeczywistości albo na wespół gotowej, procesualnej,  
albo zawierającej w sobie różne sprzeczności i na-  
pięcia, wielostronnej i wielokształtnej. Może być  
w równej mierze zaproszeniem dla czytelnika, by  
śledził utwór w kilku kierunkach: zgodnie z linią  
akcji i wstecz, ku luźnym asocjacom i przypomnie-  
niom, wreszcie w głąb możliwych interpretacji<sup>11</sup>.

W przypadku dramatów Wyspiańskiego,  
nieustannie przeredagowywanych lub pisanych

na nowo, również projekty i instrukcje sceniczne  
mnożą się i różnicują. Trudno mówić o jednej sce-  
nografii *Legendy*, bo to raczej koncepcje obmyślane  
w różnych stadiach pracy nad tekstem, przed i – co  
ważne – po premierze. Niedomknięcie i warianto-  
wość propozycji sceniczno-tekstowych Wyspiań-  
skiego sprawiają, że i o jego plastyce trzeba mówić  
jako zadaniu otwartym i ciągle przeobrażanym,  
o bycie migotliwym.

### **Poglądy Wyspiańskiego na scenografię**

Wiadomo, że Wyspiański niechętnie objaśniał  
trudności swoich tekstów aktorom. Za to chętnie  
udzielał rad, instrukcji, jak potraktować wizualną  
stronę roli i całej sztuki. Szczodrze obdzielał ak-  
torów szkicami pomocnymi w charakteryzacji do  
roli, a pracownię teatralną – precyzyjnymi rzutami  
całej sceny i studiami detalu. Nie jest to oczywiście  
tożsame z przedstawianiem programu czy zrębów  
własnej estetyki obrazu, gdyby jednak o takowe  
zapytać, to śladów teoretycznego lub prawodaw-  
czego myślenia artysty trzeba by szukać w kilku  
miejscach i okresach jego biografii. Sądy i rozwa-  
żania, niekiedy sprzeczne, formułował w pismach  
o różnym charakterze i przeznaczeniu: w listach  
młodzieńczych w latach 90. XIX-tego wieku, w no-  
tach i komentarzach do inscenizacji z lat 1901–1903,  
w analizie Szekspirowskiego *Hamleta* (1904–1905),  
w korespondencji i notatkach z okresu starań o dy-  
rekcję Teatru Miejskiego w Krakowie (1905).

Listy do Lucjana Rydla, Józefa Mehoffera,  
Henryka Opieńskiego i innych przyjaciół z okresu  
peregrynacji zagranicznych są świadectwem naro-  
dzin fascynacji teatrem i wzrastającego zaintereso-

9 Ewa Miodońska-Brookes, *Studia o kompo-  
zycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*,  
dz. cyt., s. 22–23, przyp. 8.

10 Szkic i wykaz dekoracji spisany przez  
Ignacego Stahla znajduje się w zespole  
dokumentów „Teatr Miejski we Lwowie”  
w Zakładzie im. Ossolińskich we Wro-  
cławiu, sygn. 11468 III. Zob. też przedruk  
tego szkicu, [w:] Dorota Jarząbek-Wasył,  
Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX  
wieku*, Towarzystwo Naukowe Societas  
Vistulana, Kraków 2019, s. 484.

11 Tak Ewa Miodońska-Brookes wyjaśnia  
stylistyczne i informacyjne naddatki oraz  
niekonwencjonalną interpunkcję w di-  
daskaliach *Dziadów*. Zob. Ewa Miodoń-  
ska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego  
wizja „Dziadów”*, [w:] tejsze, *„Mam ten  
dar bowiem: patrzę się inaczej”*. *Szkie  
o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*,  
Universitas, Kraków 1997, s. 134–135.



4

Dekoracje do II aktu prapremierowej inscenizacji *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 28 lutego 1903. BJ

5

Stanisław Wyspiański, szkic korabia do *Protesilasa i Laodamii* z notatkami o jego barwie i mechanizmie, 1903. MNK



6

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do *Protesilasa i Laodamii* z zaznaczeniem mechaniki korabia, 1903. MNK



wania młodego malarza wypowiedzią dramatyczną. Nasyca je terminologia i metaforyka teatralna, niektóre z tych pism wyglądają jak udratyzowane wizyjne sceny<sup>12</sup>. „Dramat był zawsze moim marzeniem” czytamy w liście do Rydla<sup>13</sup>. Ilekroć Wyspiański pisze o jakimś obrazie – niezależnie czy widzianym w galerii, czy na ulicy (jako scena rodzajowa lub wycinek pejzażu) – tylekroć sięga po kategorie teatralne, w tym scenograficzne. W Paryżu zanotuje o katedrze w Saint Denis: „przyglądasz się dokoła jakby ciągle dekoracji teatralnej – owe go wielkiego dramatu królów”<sup>14</sup>. Kiedy indziej dostrzeże cień zbyt wypielęgowanej („strzyżonej”, „słanej”, „uszeregowanej”) operowej malowniczości w nadrzecznych łąkach: „ma się wrażenie, że to jest dekoracja teatralna, oczekuje się rychło się zjawi pierwszy tenor ze swoją arią...”<sup>15</sup>. „Dekoracją teatralną” w sensie najogólniejszym: przestrzeni metamorficznej i kreacyjnej, staje się dla niego wszystko: katedra, ulica, morze, widok z okna wagonu, widok z okna hotelu. Chłonny wzrok artysty „zmierza do tego, by w kadrze świata zademonstrować jakości teatralne, pejzaż oglądany jest jak spektakl, a cała natura służy temu, by wywoływać różne parametry widowiska”<sup>16</sup>. Nawet samotnicza lektura ma charakter wizji scenicznej: kiedy Wyspiański czyta książki, jego imaginacja zapewnia pokój dźwiękami i sylwetami ludzi, żywymi widziadłami. W całym tym przedziwnym doświadczeniu „obraz” i „theatrum” (dekoracja teatralna) nakładają się na siebie. W końcu napisze Wyspiański: „Wiedziałem, że tylko Paryż dać może takie wrażenia i że tylko tam można spotkać wielką Melpomenę w sali Louvru”<sup>17</sup>.

Na pozór jest to bardzo staroświeckie spostrzeżenie. Przez cały XIX wiek, a i wcześniej, teatr zestawiano z malarstwem i ludzie teatru mieli się uczyć od malarzy kompozycji, malarze od aktorów – ekspresji uczuć. Malowane boginie Luwru nie raz „tresowały” sługi Melpomeny, skłaniając adeptów sceny do antykwaryczno-realistycznego naśladowania oraz wydzielania „pięknych obrazów” na scenie. Tymczasem Wyspiański nie wpatrywał się w obrazy i rzeźby Luwru, żeby je – jako modele estetyczne – niewolniczo kopiować na scenę wymarzonego (a potem realnego) teatru, lecz – i na tym polega jego niezwykłość – dostrzegł immanentną dramatyczność obrazu, ukryty w nim potencjał zdarzenia, akcji, konfliktu. Gdy młody artysta nazywa coś „dekoracją teatralną”, nie ma na myśli ilustracji, malowniczego tła, które pasowałoby na scenerię do jakiejś sztuki (choć czasem przypominają mu się zobaczone w teatrach scenografie). Przy pomocy słownictwa scenograficznego wypowiada natomiast zasadniczą cechę swojej wrażliwości: ożywianie wyobraźnią każdego elementu rzeczywistości w jej agonicznych, międzyludzkich kolizjach i ekspresyjnych jakościach. Świat jest dla niego dekoracją, to znaczy daje się śledzić, chłonąć intensywnie, łączyć i dynamicznie, jak akcja w teatrze, zawsze zogniskowana wokół podmiotowego centrum, jakim jest człowiek<sup>18</sup>. To nie są jeszcze wyznania scenografa, lecz rodzącego się pisarza scenicznego na progu kreacji i autokreacji<sup>19</sup>.

Kiedy Wyspiański pisze swój komentarz do *Hamleta*, jest już praktykiem teatru od siedmiu lat, toteż sprawę dekoracji widzi bardziej konkretnie,

12 Dokładnej analizy korespondencji Wyspiańskiego pod tym kątem podjęła się Katarzyna Fazan, wyodrębniając różnorakie kręgi skojarzeniowe związane z dramatem, sceną, akcją, teatralizacją, sceną wewnętrzną, a pośrednio – fantazją i pamięcią. Zob. Katarzyna Fazan, *Teatr intymny w przestrzeni listu*, [w:] teje, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 33–66.

13 *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. Leon Płoszewski i Maria

Rydłowa, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 96 (list z 18 czerwca 1890).

14 Tamże, s. 39 (list z 22 maja 1890).

15 Tamże, s. 120 (list z 27 czerwca 1890).

16 Katarzyna Fazan, *Teatr intymny w przestrzeni listu*, dz. cyt., s. 38.

17 *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 384 (list z Krakowa z 26 listopada 1896).

18 Przenikliwy w swoich obserwacjach Stanisław Brzozowski odkrył, że Wyspiańskiego, malarza i pisarza w jednym, absorbuje już we wczesnych utworach

głównie dramat psychologiczny, to znaczy życie duchowe człowieka rozumiane jako sfera emocjonalno-wolitywna, dla której potrafi znaleźć nadzwyczaj sugestywny obraz w postaci gestu, dźwięku, plastyki ruchu, scenerii dramatycznej. Zob. Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta. Szkic krytyczny*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1903.

19 Zob. Magdalena Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2008, s. 127–200 (rozdział *Powieść o artyście w listach*).



profesjonalnie, ale też może bardziej ontologicznie: jako element szeroko rozumianej Szekspirowskiej wizji teatru. Nie bez powodu refleksje o dekoracjach pojawiają się w dwóch znaczących miejscach tomu: na samym początku i na końcu. Kazimierz Kamiński przyszedł do Wyspiańskiego po radę, jak zagrać Hamleta. Wyspiański dołącza do głównej analizy strategii pisarskich Shakespeare'a zagadnienie: gdzie grać *Hamleta*. Wydawałoby się, że to tylko podniesienie kwestii, która nurtowała od dawna badaczy i doprowadziła do różnych prób rekonstrukcji budynku teatru elżbietańskiego. Lecz *Hamlet* Wyspiańskiego jest, jak wiadomo, autotematycznym studium o warsztacie dramaturga, a więc i o samym Wyspiańskim. Pytanie o dekoracje do *Hamleta* dotyczy zatem Wyspiańskiego-scenografa: czy dekoracje są mu potrzebne? Jakie mają być? Labiryntowe studium o *Hamlecie* przynosi tu niejasne, z jednej strony kategoriyczne, z drugiej mylące, odpowiedzi. Wiedzie nas od jednej do drugiej sprzecznej konstatacji:

- 1 scena i jej ograniczenia się nie liczą:  
*Mocno mylnym byłoby mniemanie, jakoby Szekspir przy pisaniu dramatu myślał był o scenie, deskach, estradzie i tym podobnych. Nie i nigdy. Szekspir pisał i myślał, w pobliżu mając do rozporządzenia i na rozkazy posłuszny sobie teatr i posłuszną scenę, deski, estrady i tym podobne; pisał zaś i obmyślał dzieła, za treścią idąc i logiką, i terenem rzeczywistych wydarzeń dramatu. [...] Być może, że na scenie swojej, w swoim teatrzyku dekoracje miał skromne; zatem wiedział o tym i tam wiedział, że niczego nie znajdzie. Tam też niczego nie szukał<sup>20</sup>.*
- 2 scena i jej ograniczenia są ważne!  
*Teatr ten Szekspirowski trzeba sobie wyobrazić. [...] Jest to rzecz olbrzymiej wagi ten*

*wygląd sceny. Wygląd sceny bowiem jest decydującym czynnikiem w konstrukcji i budowie dramatu samego. Nie co innego, tylko wygląd sceny decydował o przebiegu dramatu w teatrze greckim; nie co innego, tylko tenże sam wygląd sceny decydował o tym, jakie epizody będą dla widzów widzialne, których epizodów będą widzowie świadkami<sup>21</sup>.*

- 3 dekoracje muszą być, choćby skromne:  
*Rozpowszechnione jest zdanie, że teatr Szekspira nie zajmował się w ogóle dekoracjami, że o dekoracje nie dbał, że stał wyżej ponad te „szmaty” i tacy.*  
*Sądzę, że jest to przesada odnośnie do twórczości Szekspira i że o ile Szekspira rzeczywiście grać by można w jakichkolwiek szmatach, to jednak on sam miał co innego na myśli, kiedy dramat tworzył<sup>22</sup>.*
- 4 dekoracje są w ogóle niepotrzebne!  
*Rzecz jest napisana tak, że żadna najbardziej niemądra dekoracja nie jest w stanie zabić tekstu. Co więcej: może tej dekoracji wcale nie być i jeszcze dramat nic nie straci, i wrażenie będzie to samo<sup>23</sup>.*
- 5 a przecież...  
*Nie znaczy to, żeby Szekspira należało grać bez dekoracji lub w dekoracjach bezmyślnie skombinowanych, jak się to po całym świecie (Europie) dzieje. Olbrzymie koszta, dziesiątki tysięcy, jakie toż na to np. w Wiedniu lub Berlinie, lub Monachium, gdzie Szekspira grywają stale, nic tu nie znaczą, nie koszt bowiem decyduje o wartości dekoracji, tylko koncepcja, tylko pomysł i obmyślenie<sup>24</sup>.*

Jeśli wczytać się w te paradoksy głębiej, można dostrzec przyczyny zapętlenia i bieg myśli – wcale nie tak zagmatwany. Wyspiański rozdziela wyraż-

20 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 12, 13.

21 Tamże, s. 189, 190.

22 Tamże, s. 13.

23 Tamże, s. 14–15.

24 Tamże, s. 15.



nie dekoracje w znaczeniu XIX-wiecznym: „ubioru” sceny, od jej kośćca, czyli architektury sceny, jej zasadniczego rozkładu i podziału. Problem w tym, że utożsamiono dekorację tylko z zewnętrzną oprawą, naddatkiem, strojem (nie bez powodu używa się w tym tekście ekspresywnych określeń: kosztowne, bogate lub skromne dekoracje to jednak zawsze malowane „szmaty i łachy”). Bez nich rzeczywiście twórca może się obejść albo zastąpić czym innym. Nie muszą też dużo kosztować<sup>25</sup>. Natomiast kościec – to jest konstrukcja teatru i samej sceny: czy to będzie Szekspirowska scena otwarta, czy włoskie pudełko – ma ogromne znaczenie. Może być ona opresyjna, kłopotliwa, można z nią walczyć, rozciągać to, co w niej jest polem widzialności i niewidzialności, możliwego i niemożliwego – ale zlekceważyć się jej nie da, chyba że za cenę zbudowania nowego typu teatru.

Uporczywe negowanie roli zewnętrznych dekoracji – rozumianych najdosłowniej jako przystrojenie sceny w kształty określonego („typowego”) miejsca – wiąże się jeszcze z jednym, najważniejszym problemem. Przestrzeń to integralny składnik dramatu.

*[Shakespeare] ilekroć przedstawia pisząc: co się dzieje, to miał oczywiście przed oczyma teren, gdzie się to dzieje. I dlatego takie rzeczy jak: drzwi, okna, w ogóle plan i podział izb zamku i pałacu był w zgodzie z rzeczywistą architekturą i logiczną rzeczywistą budową, która gdzieś istniała. [...] Kto by zaś szedł za myślą Szekspira i w myśl jego dramat jego którykolwiek zamknął sytuacyjnie w jakieś istniejące budynki rzeczywiste i logikę architektury tych budynków pogodził potrafił z logiką tekstu Szekspirowskiego – ten mógłby dekoracje obmyślać<sup>26</sup>.*

Co właściwie znaczy epitet „rzeczywisty”? Naturaliści, a przed nimi realiści romantyczni już wcześniej przenosili do teatru imitacje rzeczywistych miejsc. Ale zdaniem Wyspiańskiego było to „robione” z szablonu, nie „z ducha”:

*sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,  
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem<sup>27</sup>.*

Wyspiański „rzeczywiste” rozumie nie jako mechanicznie wzięte ze sfery realnych artefaktów, lecz jako akt kreacji. Dochodzi tu do podwójnego przetworzenia: rzeczywiste miejsce czy konkret topograficzno-architektoniczny ulega przefiltrowaniu przez wzrok, pamięć, wrażliwość artysty (scenografa, reżysera, inscenizatora) i zostaje skonfrontowane z rzeczywistością przedstawioną w dramacie (w której też kryje się jakaś reminiscencja realnego miejsca, przefiltrowanego przez pamięć dramaturga). Dopiero na styku tych dwóch wyobraźni, a w ścisłym związku z akcją dramatyczną, napięciami między postaciami, sensem padających słów i gestów powstaje koncepcja dekoracji. Trzeba jeszcze dodać, że tekst dramatyczny jest na pierwszym miejscu, ponieważ kształt, logika przestrzenna już w nim się zawiera, w pełni gotowa, czeka tylko na wydobycie, „jest pewnikiem”. Dopiero na kanwie tekstu zaczyna się praca scenografa – ograniczona przez techniczno-finansowe warunki sceny. Rzeczywistość dramatu, rzeczywistość miejsca wyobrażonego przez scenografa, rzeczywistość teatru/teatralnego dyspozytywu – tak układa się ta zarada.

Warto tu przypomnieć dwie konsekwencje, jakie wypływały z takiego podejścia do przestrzeni, dla Wyspiańskiego i dla jego odbiorców. Pierwsza jest taka, że artysta zaczynał często pracę nad dra-

25 Znana jest historia rozmów Wyspiańskiego z Pawlikowskim o wystawieniu we Lwowie *Legionu*. Na pytanie dyrektora, „jak to wykonać”, „Wyspiańskiemu oczy się rozjaśniły: «Niech mi pan da tysiąc koron, a zrobię dekoracje»”. Ludwik Solski, *Wspomnienia 1855–1954*, na podstawie rozmów napisał Alfred Woycicki, Wydawnictwo

Literackie, Kraków 1961 [wyd. II], s. 222. Tysiąc koron to ledwie połowa ceny trzech nowych dekoracji w *Dziadach*, rzeczywistość niewygórowana suma dla 12 odsłon najbardziej monumentalnego z dramatów historycznych Wyspiańskiego.

26 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 13–14, 15–16.

27 Tenże, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 11, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 146.

matem lub jego inscenizacją od studiów miejsca. Jego wyobraźnia – zarówno dramaturga (i to od najwcześniejszych prób literackich<sup>28</sup>), jak i scenografa – domaga się realnego umiejscowienia. Drugą konsekwencję dostrzegł Zbigniew Raszewski, według którego Wyspiański odkrył sposób na narzucenie czytelnikom zarysów widowiska. Zdeterminował ich lekturę przez to, że wpisał je w pamięć ściśle określonego i do tego wysoce symbolicznego miejsca:

*pośagi i gobeliny wawelskie, to konkrety. Istnieją poza twórcą i czytelnikiem. Jeśli je sobie wyobrażamy w czasie lektury „Akropolis”, to właśnie w tym samym kształcie, w jakim oglądał je artysta. Co więcej, nie tylko konkretne przedmioty w przestrzeni, nie tylko stosunki przestrzenne między nimi, ale nawet ruch przedmiotów w przestrzeni jest na ogół zdeterminowany w wyobraźni czytelnika, gdyż odbywa się w konkretnej, istniejącej poza nim sytuacji topograficznej<sup>29</sup>.*

Determinizm nie oznacza tu skrupowania wyobraźni, lecz wskazanie logicznego i obiektywnego kształtu przestrzeni.

W studium o *Hamlecie* podkreślona zostaje też mocno konieczność kompromisu scenicznego: między logiką tekstu i logiką rzeczywistego miejsca, między Shakespeare’em a starym teatrem Kyda, między Wyspiańskim a Spitzialem, między tym, co jest w tekście i tym, co się da zrobić w teatrze. W znanym liście odpierającym oskarżenie o plagiat (jakie postawił mu Szymon Matusiak) Wyspiański pisze:

*Jest to po prostu zagranie tego, co jest, tak jak jest pozostawione przez Mickiewicza, tylko oczywiście skrócone. [...] Interpretowałem rzecz już skróconą li tylko ze stanowiska ról dla artystów i w tych obu razach liczyłem się z warunkami sceny krakow-*

*skiej, to jest tego, co sprawić lub kupić, lub dać ta scena może i ta dyrekcja wydołać. [...] Ja ani myślę wdawać się w to, co miało być, chcę tylko dać i dam na scenie to, co jest [...], bo przecież nie ja jestem autorem „Dziadów”, tylko Mickiewicz, a według mnie Mickiewicz wszystko wszędzie najprościej powiedział, czego chce i co jak ma wyglądać. Jestem też od tego, abym pilnował, iżby tak było, jak chciał i tak, jak się da<sup>30</sup>.*

Przymusy i ograniczenia spotykające artystę ze strony teatru nie wpłynęły jednak na ocenę własnej inscenizacji ani ewaluację jej wierności poematowi dramatycznemu. Była dość dobra, by Wyspiański chciał ją utrwalić w druku. Na sposób dochodzenia do zgody z pracownikami teatru wskazuje jeszcze inne świadectwo: Zygmunta Wierciaka. Pisze on, że po *Weselu*: „Wyspiański był w teatrze autorytetem wszech pojęć, szanowany, respektowany i najmilej widziany. [...] Jego sposób sądenia rzeczy, intuicja, orientacja, dysponowanie ogromnymi środkami technicznymi, czyniły Wyspiańskiego przewagą w dyskusjach i pracy”. Pomimo tych cech, artysta nie miał, jak się zdaje, zwyczaju apodyktycznie wymuszać swojej woli. Teatralni dekoratorzy i technicy prezentowali mu otwarcie swoje pomysły, chociaż ryzyko sprzeciwu było duże: „Nigdy nie słyszałem sprzeciwu. Wszyscy we wszystkim mieli rację. A przecież nic bez Wyspiańskiego nie wykonano, choć chciano i trzeba było! Wielki charakter, wielka wola. Nie upór, ale racja. Nie zarozumiałość, ale ustępliwość<sup>31</sup>”.

W marcu i kwietniu 1905 roku ważyła się sprawa oddania Wyspiańskiemu dyrekcji teatru krakowskiego. On sam zapowiedział odejście od seryjnych sztampowych dekoracji oraz stałe zatrudnienie przy teatrze jako scenografa Karola Frycza. Jednocześnie szkicował plany inscenizacji dwunastu dramatów, w tym Shakespeare’a, Słowackiego i Norwida – plany te krążyły głównie wo-

28 Pisze o tym Ewa Miodońska-Brookes w rozdziale *O kompozycji przestrzeni dramatycznej na przykładzie „Legionu”*, [w:] *teżże, Studia o kompozycji...*, dz. cyt., s. 20.

29 Zbigniew Raszewski, *Paradoks Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3–4, s. 440.

30 List Wyspiańskiego do Szymona Matusiaka, cyt. za: Kazimierz Nowacki,

*O scenografii Wyspiańskiego do „Dziadów”*, dz. cyt., s. 47–48.

31 Zygmunt Wierciak, *Gabinet J. Spitzia*, dz. cyt., s. VI (600).

kół miejsc akcji. Przy czym Wyspiański pojmował, przeczuwał, że stanowisko dyrektora dałoby mu szansę działania znacznie szerszego niż tylko na polu scenografii. Napomykał o kształtowaniu całego języka sceny oraz wypracowaniu stylu przedstawienia dla każdego tekstu na nowo. Marzyło mu się zawieszenie teatru w jego dotychczasowej formule artystycznej i po roku (!) otwarciu nowej instytucji. Przez analogię do wspomnianych już listów z okresu studiów, można by powiedzieć, że jak w latach 90. XIX-tego wieku Wyspiański jeszcze nie był scenografem-inscenizatorem, tak pod koniec życia chciał być kimś zdecydowanie więcej<sup>32</sup>.

Poza – jak widać – niezbyt obszernymi i niesystematycznymi wypowiedziami artysty, można mówić o poetyce scenografii immanentnej, wpisanej w jego teksty dramatyczne. Bardzo wiele już napisano na temat propozycji scenograficznych Wyspiańskiego, powstały opracowania konkretnych inscenizacji, katalogi dzieł teatralno-plastycznych i dokumentów<sup>33</sup>, a nawet próba ustanowienia hierarchii osiągnięć scenograficznych (z *Bolesławem Śmiałym* jako ukoronowaniem tej drogi i w pełni konsekwentną, samodzielnie wymyśloną formą wizualną oraz z *Wyzwoleniem* jako propozycją najbardziej eksperymentalną, burzycielską, otwartą). Śledzono także linie rozwojowe, ewolucję strategii sceniczno-plastycznych Wyspiańskiego, budowano różnorakie modele systematyzujące jego propozycje: od tematycznych (widowiska antyczne, historyczne, współczesne), przez konstrukcyjne (dramaty wielu miejsc i dramaty jednego miejsca), wreszcie

„tworzywowe” (scenografie malarskie i scenografie bryłowe, architektoniczne). Nie powtarzając, ani nie kwestionując istniejących już opracowań, zwrócę uwagę na trzy modalności scenograficzne w dziele Wyspiańskiego. Mogą się one spotkać w jednym utworze i jednej inscenizacji, zakładają jednak różne sposoby istnienia i funkcje plastyki scenicznej. Te modalności to: obraz, budowa oraz myślenie (z) widzom. Formuły zaczerpnęłam od samego artysty, w dalszej części je objaśnię i uszczegółowię. Na początek jednak pewien przykład.

Wiadomo, że Wyspiański zadebiutował na scenie jako autor oprawy plastycznej *Epilogu* Lucjana Rydla, do którego stworzył „kwietną” apoteozę popiersia Mickiewicza. Debiutem autorskim na scenie była *Warszawianka*. Debiutem literackim (w druku): *Legenda*. Wszystkie te wydarzenia miały miejsce w okresie 1897–1898, ale chyba tylko wydanie *Legendy*, najwcześniejsze w tej sekwencji, w pełni zależało od artysty, pozostałe były wypadkową okoliczności, teatralnych praw ustanawiania repertuaru, predylekcji dyrektora teatru i tak dalej. Już wtedy, w swojej tece literackiej pęczniejącej od czasów paryskich, zgromadził Wyspiański wiele utworów, z których części nie dokończył, kilka skazał na zniszczenie, niektóre zachował. Do tych ostatnich należy *Królowa Korony Polskiej*, niewielki, udratyzowany tekst pisany we Francji, gdy malarz przygotowywał projekt konkursowy witraża do katedry lwowskiej. Akcja utworu skupia się na momencie złożenia królewskich ślubów przed obrazem Matki Boskiej we Lwowie w 1656

32 Oto kilka passusów z korespondencji ze Stanisławem Lackiem, które ukazują plany Wyspiańskiego jako dyrektora i sposób, w jaki wyobrażał sobie swoją rolę w teatrze: „nie same szmaty teatru ozdoba, w słowie na scenie chcę mieć daną wolę” [13 kwietnia 1905]; „To przechodzi wszelkie pojęcie, jak nic dotychczas zorganizowanego w tym kierunku u nas nie robiono, kto wie, od jak dawna, a właśnie na to chciałbym się narazić. – Tutaj by trzeba roku stanowczej przerwy. To znaczy roku przygotowawczej pracy z ogromną ilością ludzi i dopiero widzę możliwość otwarcia teatru po roku” [14 kwietnia 1905]; „Repertu-

ar pierwszych pięciu miesięcy w ogólnym zarysie już mam. Tych linii bym się trzymał u początku. Dużo wypadnie odwlec ze względu na język i język dla nich dopiero ustalić (dla tych sztuk). Nie ma gotowego nic, wszystko trzeba przygotować dopiero. Ale za rok może już dużo być i na rok przyszedł można grać” [17 kwietnia 1905]. Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, przedm. Jan Wiktor, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 59, 60–61, 65.

33 Kazimierz Nowacki, *Plastyka teatralna Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, nr 3–4, s. 558–605; Alicja Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961 (Katalog prac scenograficznych, s. 275–321); Małgorzata Pałka, Agnieszka Kowalska, *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2011; Krystyna Jelonek-Litewka, Bożena Lesiak-Przybył, *Materiały archiwalne związane z osobą Stanisława Wyspiańskiego przechowywane w Archiwum Państwowym w Krakowie*, Archiwum Państwowe w Krakowie, Kraków 2007.



roku<sup>34</sup>. Z punktu widzenia genologii jest to załączek niezdeteminowanej jeszcze formy, balansującej między prozą z elementami dialogu a sceną dramatyczną. Poza królem – głosy innych postaci nie są przypisane do konkretnych person, tworzą szmer „rozmowy”. Co więcej, pantomimiczne sytuacje z udziałem kilkudziesięciu (a może kilkuset) osób przywodzą na myśl film. Miejsce akcji zarysowane jest pewnie, wyraziście, teatralnie. Stanowi je prezbiterium katedry ukazane w taki sposób, że ołtarz znajduje się z boku po lewej stronie, zaś na wprost i po prawej widoczne są kolejno: ściana prezbiterium ze stallami, deska tęczowa, za nią nawy katedry. Okna prezbiterium pną się nie wiedzieć jak wysoko i przepuszczają świat. *Vis-à-vis* widowni, na piętrze ponad stallami, znajduje się „łóża królewska oszklona i zamknięta”, do której prowadzą z dołu drzwi osłonięte kotarą. Powstaje rodzaj sceny głębokiej, obramowanej oknem i podświetlonej od środka. Będzie ona miała ogromne znaczenie jako przestrzeń skupienia i udręki Jana Kazimierza. Domyślamy się, że to tam król spędził noc, szukając ratunku przed klęską. To jest jego infernum, ale i cela modlitwy. Król-cień za szklaną membraną zagląda z innego świata, sam będąc widowiskiem<sup>35</sup>. Dopiero po pewnym czasie, oczarowany płynącym na feretronie obrazem, monarcha zejdzie pod ołtarz. „Wielki ołtarz” z lewej stanowi konstrukcję masywną, ustawioną w taki sposób, żeby dać wrażenie patrzenia zza niego („prawie tyłem ustawiony”). Wyspiańskiemu zależy, by odbiorcy oglądali toczące się sceny z przedziwnej perspektywy, zza węgła ołtarza, jak może patrzeć na wnętrza kościołów barokowych gipsowe putta. Gdy przy ołtarzu znajdzie się Jan Kazimierz, szepcząc monolog „zwrócony do obrazu”, będzie tak naprawdę nieomal twarzą w twarz z widzami.

Już w tym wczesnym utworze Wyspiański zastosował rozwiązania, których twórczy potencjał pozostanie w jego rękach niewyczerpany. Przede wszystkim sięgnął po obraz: historyczny, konkretny wizerunek (w tym przypadku lwowskiej Madonny); obrazem jest też sytuacja w łóżu, która rozgrywa się na kształt mglistej wizji w głębi sceny. Sama katedra nie sprowadza się tu – na wzór ówczesnych scenografii – do malowanego widoku, sztafażu, lecz jawi się jako konstrukcja, budowa wieloplaniowa i wielopoziomowa: prezbiterium, łóża na górze w głębi, nawa i ulica (niewidoczna, ale słyszalna). Kluczowe są również decentralizacja przestrzeni i otwarte ramy przedstawienia. Przesunięcie osi symetrii i perspektywa „zza węgła” wytrącają odbiorcę z przyzwyczajień. Zamiast kontemlować malunki ołtarzowe i podziwiać ich zgodność z realną katedrą we Lwowie, zastanawia się: gdzie właściwie się znalazł, skąd, na co i jak patrzy? Na dodatek sam ma rozstrzygnąć, do kogo należą głosy „Rozmowy”. Kiedy król i część tłumu wychożą, a wojsko maszeruje, bębni i trąbi za kulisami, w katedrze zaczyna się msza i ... kończy cały tekst. W którym momencie ma zapaść kurtyna? Jak długo i na co patrzymy?<sup>36</sup> Dezorientacja stanowi impuls twórczej mobilizacji widza, a także czytelnika.

## Obraz

„Z historii nie wiadomo właściwie nic. [...] Ale cóż w niej jest prawdą? Obraz. Obraz bez słów, bez tekstu”<sup>37</sup>. Zdaje sobie sprawę, że te słowa Wyspiańskiego znalazły szeroki rezonans w krytyce, i że można je interpretować rozmaicie („obraz” oznacza tu tyleż całość wizualną, ile mitologem, element zbiorowego imaginarium). Obraz jest czymś konstytutywnym dla wielu rozwiązań scenograficz-

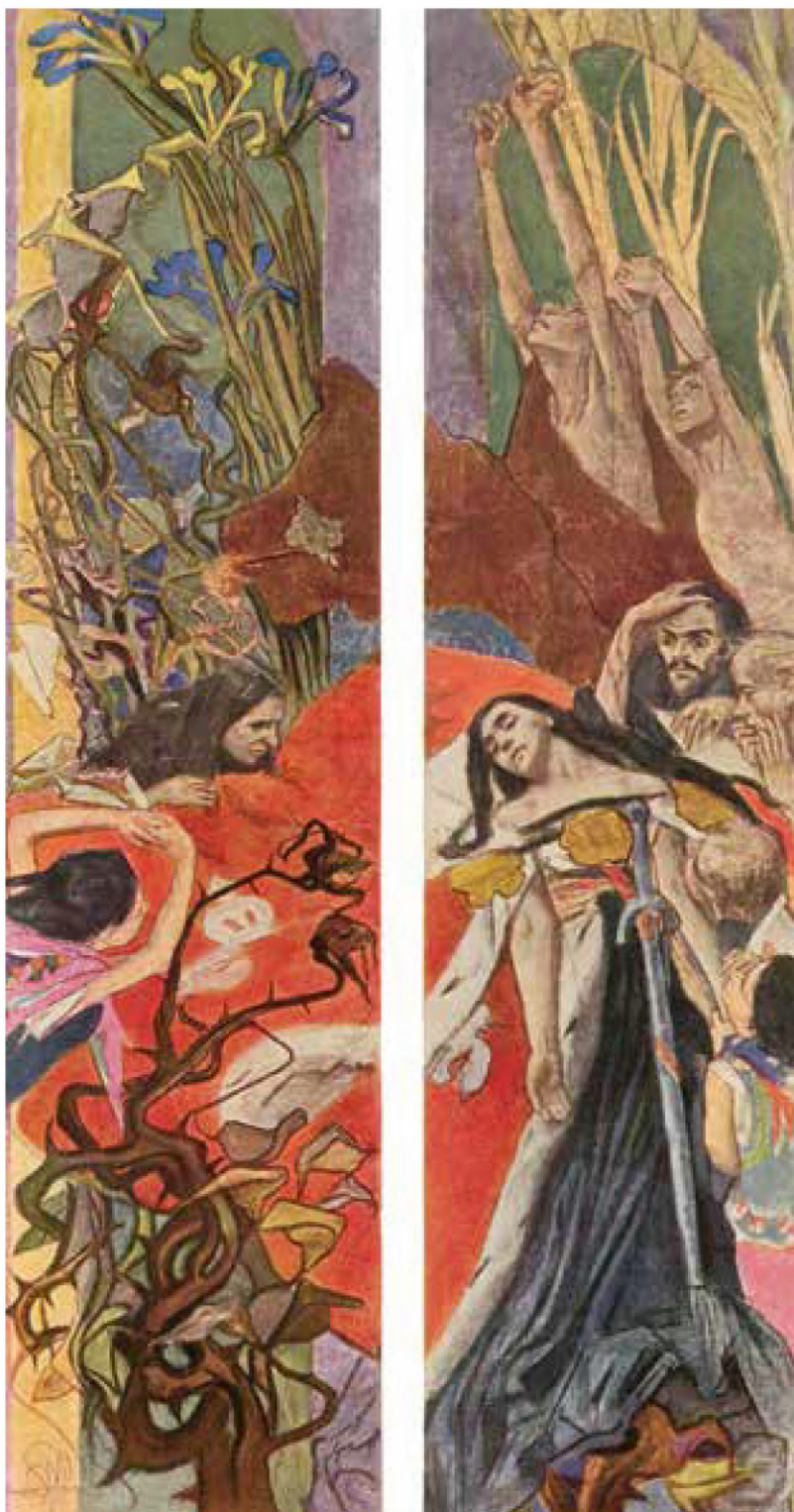
34 Utwór nosi datę 12 listopada 1893 roku. Projektowany przez artystę w tym samym okresie witraż to plastyczny ekwiwalent wizji króla w chwili modlitwy w katedrze. [7]

35 „W tej chwili w łóżu królewskiej widać na szybach cień postaci, która zbliża się do okna, jakby chciała patrzeć na kościół, przykładając czoło i ręce do szyby”, „cień w oknie się pochyla, jakby klękał”, „cień

rozklada ręce”. Stanisław Wyspiański, *Królowa Korony Polskiej*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 43.

36 Ostatnie słowa tekstu brzmią: „Wychodzi msza – organy zaczynają mszę”. Tamże, s. 57.

37 Stanisław Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 111.



7

Stanisław Wyspiański, *Polonia*,  
replika projektu witraża do katedry  
lwowskiej, 1894. MNK

nych Wyspiańskiego<sup>38</sup>. Rozumiem go tu stosunkowo wąsko, jako wykadrowaną w przestrzeni, zniecała unaocznioną albo powoli wyłaniającą się kompozycję plastyczną, na którą bohaterowie (a wraz z nimi publiczność) patrzą z dystansu, choć z fascynacją, w stanie nieomal hipnozy. Jego cechą główną jest zjawiskowość i efemeryczność, osiągnięta różną barwą i natężeniem światła. Obraz taki w realizacji scenicznej często jest po prostu tworem piktoralnym – to znaczy rzeczywistym płótnem, płaską powierzchnią (prospektu, arrasu, obrazu w ramach zawieszzonego na ścianie) – ale może być również uprzestrzenniony: jako układ osób oglądany zza gazowej przesłony. Może też być projekcją, animacją teatru cieni. Takie obrazy Wyspiański „wywołuje” w teatrze, markując wcześniej w układzie przestrzeni scenicznej istnienie ramy: będzie nią na przykład okno, odrzwia lub kotara rozpięta między filarami.

Trzeba zaznaczyć, że włączanie tak rozumianych całości wizualnych do scenografii teatralnej w tamtym okresie nie było niczym nowym. W końcu XIX-wieczna dekoracja stanowiła jeden wielki obraz pocięty na cząstki i porozwieszany iluzjonistycznie w pudełku scenicznym. Także wizyjno-fantastyczne zestawienia form od dawna wykorzystywał już teatr feeryczny, drama czarodziejska i baśń. Ale pomysłowość Wyspiańskiego zasadzała się na tym, że coś, co było „zawsze” (dostosowane jedynie do określonych okazji i gatunków scenicznych), pojawiało się w innym miejscu, w nieoczekiwanym kontekście i funkcji. Sprawily to takie czynniki, jak usytuowanie obrazu, jego dynamiczne włączanie do akcji i wyłączenie z niej, wreszcie silne symboliczno-afektywne promieniowanie znaczeń. Projektując w dramatach szkatułkowy tryb otwierania się we

wnętrzu scenicznym widoku-wizji, Wyspiański interesuje się tyleż plastyką tego efektownego zjawiska, ileż zagadnieniem percepcji (działaniem obrazu na widza). Mówiąc jaśniej: nic prostszego niż na obrazy po prostu biernie patrzeć. Zwłaszcza na efektowne obrazy. I pewnie wykształcona część publiczności spoglądała na teatralną dekorację jak na płótna wystawione w galerii: świadoma tego, że są zawieszane na linkach, że mają tytuły, style, autorów i tak dalej. Z tego robiły się potem grzeczne pochwały dla wprawnie malującego Spitzziara oraz okłaski dla genialnie i dowcipnie władającego pędzlem dekoratorskim Karola Frycza. Tymczasem obrazy, którymi Wyspiański inkrustuje akcję swoich dramatów, są tak pomyślane, żeby narzucały się odbiorcom z intensywnością, dziwnością, czasem przemocą, niepokoiły, dręczyły, zbijały z tropu także poprzez wpisana w nie wieloperspektywiczność i niejasność. Nikt nie zaklaszcze, ponieważ utracił oddech i mowę. Tak reaguje się na treści snu lub halucynacji. Znac tu bezpośrednio powinowactwo z osobliwą właściwością Wyspiańskiego – popadania raz po raz, zwłaszcza w czasie pracy twórczej, w stany wizji, fantastycznych rojeń, oglądania scen i bohaterów jako dotkliwie realnych fantasmagorii.<sup>39</sup>

Przegląd różnych możliwości wywoływania obrazu w teatrze Wyspiańskiego warto zacząć od podkreślenia, że technicznie rzecz biorąc, ich wykonanie polegało na znajomości środków inscenizacyjnych ówczesnego teatru. Technologia tych obrazów była dobrze wypracowana i uzgodniona z instrumentami zaplecza scenicznego. Wszak Wyspiański „tworzył swój «teatr ogromny» z przecięć, «tyłów wiszących», flankietów i szpaletów, ram i płócien”<sup>39</sup>. Podejrzewam, że gdybyśmy je dziś zobaczyli, nie byłibyśmy zachwyceni. Nasza

38 Stanisław Brzozowski uznał zdolność konkretyzacji plastyczno-dźwiękowej za największą wartość i dyspozycję twórczą Wyspiańskiego – i zarazem za ograniczenie jego talentu pisarskiego. „Obraz jest jego punktem wyjścia i poza obraz nie wychodzi, nie wykracza on nigdy w niczem zasadniczym i istotnym. Nie ma

w nim innej akcji, jak ta tylko, która przez rozwinięcie i ożywienie sytuacji w obrazie zaznaczyć się daje, może być wyrażona”. Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 113–114. Myślenie abstrakcyjne nie mieściło się już, zdaniem Brzozowskiego, w ramach obrazowego przedstawienia.

39 Jan Michalik, *Dekoracje Wyspiańskiego w inwentarzach Teatru Miejskiego w Krakowie z 1905 roku (przyczynek)*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan Błoński, Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994, s. 275.



wrażliwość na obrazy jest inna, na innych mediach wykształcona niż malarstwo i teatr, a sama aparatura teatru zmieniała się nieporównywalnie. Wyspiański przemawiał jednak do współczesnego mu widza i jego doświadczeń wizualnych.

### 1. Prospekt, pejzaż

Prospekt to obszerne płótno spuszczone ze sznurów zamykające tył sceny, czasem uzupełniane przecięciami, czyli mniejszymi elementami sugerującymi wielowymiarowość, głębię obrazu. Prospekt nawet leksykalnie łączy się z perspektywą – widzeniem przed sobą, frontalnie i „na wskroś” wszystkiego, co wie dzie od punktu oka do punktu zbiegu linii spojrzenia<sup>40</sup>. W teatrze malowano go jak typowy obraz sztalugowy. Pełnił rolę zdobniczo-utilitytarnego tła, a w miejscu, gdzie stykał się ze sceną, umieszczano ferm imitującą jakąś naturalną „przeszkodę”, dział: pagórek, pasmo lasów i pól. Czasem za prospektem umieszczano jeszcze bezbarwny horyzont. Pejzaż, pozostając malowniczym, nie powinien się zanadto narzucać i rzecz jasna pozostawał nieaktywny teatralnie – żaden aktor nie mógł się do niego zbliżyć, by nie zaburzyć proporcji i nie ośmieszyć w ten sposób iluzjonistycznego widoku.

Wyspiański również projektuje do swoich przedstawień prospekty i trzyma się tradycji teatralnej w ich wykonaniu. Zasadnicza różnica polega jednak na silnej konkretyzacji i dramatyzacji takiego obrazu poprzez to, co jest na nim przedstawione oraz jak zostanie zaktualizowane dramatycznie<sup>41</sup>. Treść obrazu w żadnej mierze nie jest przypadkiem. Często jest to pejzaż, wyjęty z rzeczywistej topografii (na przykład widok z Wawelu na zakole Wisły Wyspiański rysuje i maluje wielokrotnie, zanim włączy je – na różne sposoby – do *Legendy I i II*). <sup>18-14</sup> *W Bolesławie*

*Śmiałym* pejzaż wiślany uzupełni bryła kościoła na Skałce. Artysta przywołuje obrazy bliskie mu od wczesnego dzieciństwa (a więc zakorzenione w jego osobistej pamięci), znane z autopsji innym mieszkańcom miasta, ale też napotykanne w przestrzeni sztuki, włączone do zasobu zbiorowej, kulturowej pamięci. <sup>15</sup> Widok Skałki, jak i Wawelu pochodzi z obrazu Stanisława Stwosza w Bazylice Mariackiej. Pejzaże morskie i architektura w sztukach antycznych Wyspiańskiego są reminiscencją – między innymi – płócien Arnolda Böcklina czy Pierre’a Puvis de Chavannes’a. Do *Nocy listopadowej*, której nie miał szansy wystawić, przygotowuje Wyspiański chyba najpiękniejsze ujęcia pejzażowe: teatru w Łazienkach i widoku Belwederu. <sup>16</sup> Nie wiadomo, jak ostatecznie wyglądałyby one na scenie – ważniejsze jest tu jednak sięgnięcie po realny, choć subiektywnie przetworzony, rzeczywisty, a zarazem symbolicznie i artystycznie naznaczony konkret. To dlatego wiedeńskie dekoracje, jako abstrakcyjne, były bezużyteczne, a Wyspiański tak zapalczywie domagał się dekoracji „polskich”, to jest wrośniętych w imaginarium polskiej publiczności: „jeżeli ta tragedia u nas ma być graną, w Krakowie np. szukać takiego zamku, gdzie by tragedia ta rozegrać się mogła”<sup>42</sup>. Ostatecznym i najdoskonalszym wariantem tak pojętego „rodzimego” obrazu-prospektu byłby naturalny widok wzgórz wawelskiego opadającego ku Wiśle, jej wody i brzeg, i niebo, na które miał się otwierać – wzorem greckich amfiteatrów – teatr na Wawelu zaprojektowany przez Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego. <sup>17</sup>

Dramatyczna funkcja pejzażu polega w teatrze Wyspiańskiego na poszerzaniu, komplikowaniu, rozwarstwianiu rzeczywistości scenicznej. Przede wszystkim, na co zwracano już uwagę, autor *Warszawianki* tak prezentuje rzeczywistość drugiego planu, by widz wierzył, że istnieje i oddziałuje

40 Zob. Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 49–50. To widzenie wskroś było też widzeniem nieskończonym, kosmicznym. Zob. obrona renesansowej perspektywy,

[w:] Jean-Marie Pradier, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwiaczonek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2012, s. 147–228.

41 Artysta jest też świadomy tego, że dekoracja oddziałuje na aktora, który do niej dostraja

swą grę. Zob. fragment listu do Karola Maszkowskiego komentowany przez Katarzynę Fazan, [w:] tejsze, *Projekty intymnego teatru śmierci*, dz. cyt., s. 41.

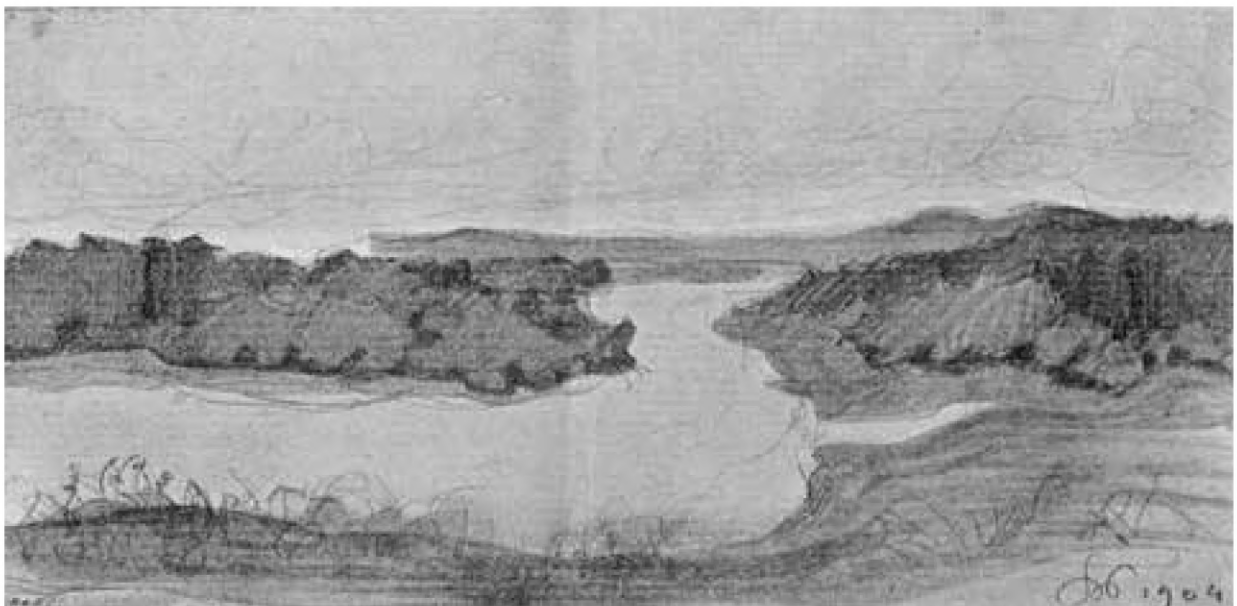
42 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 16.



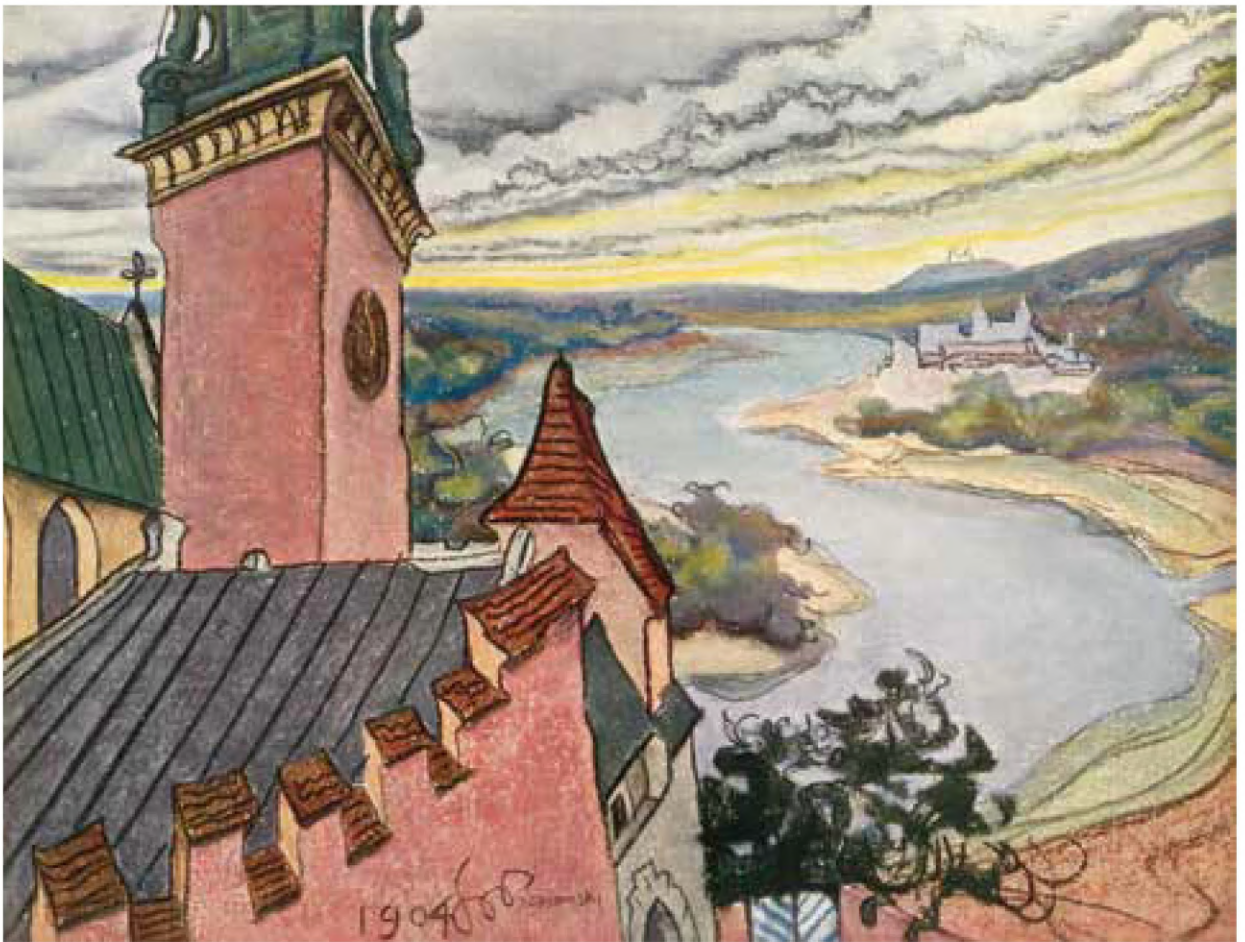




12-13  
Stanisław Wyspiański, ilustracje  
z wydania II *Legandy*,  
Kraków 1904.







14

Stanisław Wyspiański, *Widok na wieżę zegarową Katedry Wawelskiej i Wisłę*, 1904. MNK

15

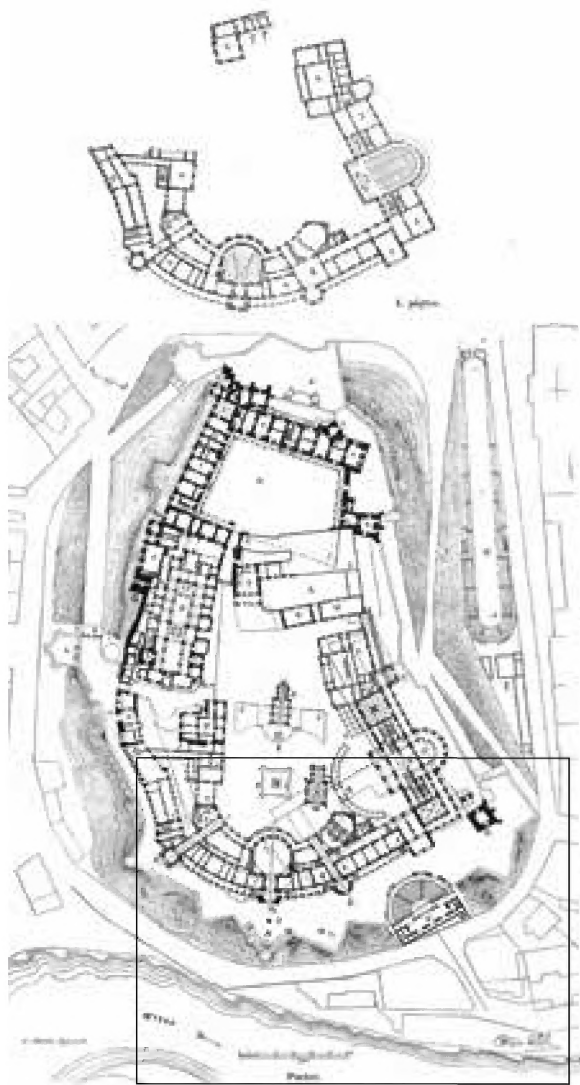
Stanisław Wyspiański, okładka *Akropolis*, Kraków 1904.



16

Stanisław Wyspiański, okładka *Nocy listopadowej*, Kraków 1904.



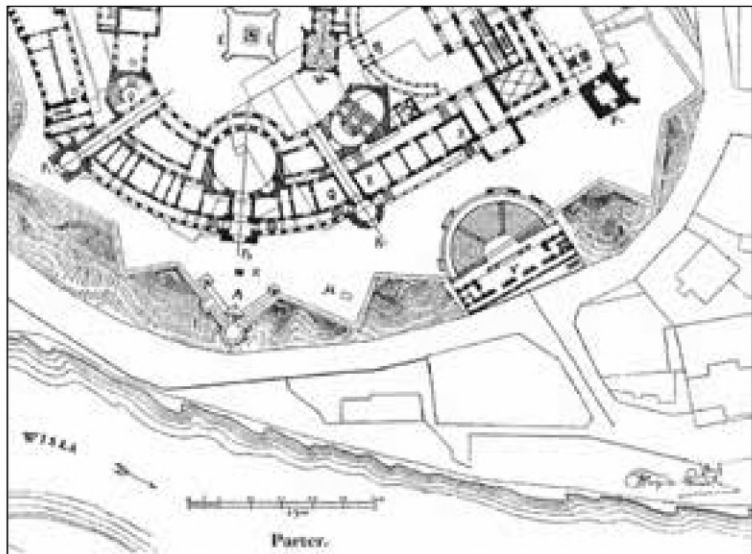


STANISŁAW WYSPIAŃSKI I WŁADYSŁAW EKIELSKI, ARSOPOLIS.



17

Stanisław Wyspiański, Władysław Ekielski,  
 plan ogólny przebudowy Wzgórze  
 Wawelskiego i przybliżenie  
 fragmentu z amfiteatrem na stoku,  
 „Architekt” 1908, z. 5-6.





ona bezpośrednio na dane miejsce akcji. Wyspiański-scenograf „uaktywia” obraz prospektowy najpierw poprzez oświetlenie: te widoki wyłaniają się powoli z mroku, oświetlane zachodzącym słońcem lub księżycem, tym bardziej przyciągają oko, im ciemniejsza jest kolorystyka pierwszego planu. Patrzymy za światłem, ale też w ślad za wzrokiem postaci, widzimy to, na co już ktoś inny patrzy, często odwrócony plecami „do widowni”. Tron królewski w *Bolesławie Śmiałym* tak jest usytuowany (przy rampie, tyłem do widzów), żeby król mógł godzinami spoglądać przez bramę i krużganki na siedzibę przeciwnika. <sup>[18]</sup> Biskup Stanisław w *Skalce* opiera się o ścianę krypty, tyłem do widzów, i patrzy w głąb sceny. Podobnie inne postaci dramatów Wyspiańskiego oddają się obserwacji głębi sceny, przy czym każda wyznacza nieco odmienny punkt optyczny spojrzenia pozornie tylko skierowanego na „to samo”. Za spojrzeniem podążają gest i ruch, osoby dramatu przybliżają się do granicy, za którą otwiera się widok (okna, bramy, drzwi). Pejzaż zostaje umieszczony na osi spojrzenia aktora i widza – niekiedy jest głównym bohaterem tego teatru spojrzeń.

Najbardziej twórczy i przekształcający dane wzrokowe sposób „rozgrywania prospektu” odbywa się poprzez mowę, komentarze, monologi postaci, w tym także czysto muzyczne, brzmieniowe walory języka. Już w czasach Wyspiańskiego zauważono, iż kształtuje on warstwę słowną dramatu w taki sposób, że wymusza na odbiorcy doznanie wzrokowe, materializację czy też konkretyzację obrazu:

*kilku prostemi słowy umie on narzucić czytelnikom swoją wizję, zmusić ich do ulegania jej.*

*„W tej chwili czułem, że odchodziłaś już myślą ode mnie, myśl twoja schodziła już z tych białych ławic pałacu w ogród i szła przez ogród długi” – mówi Meleager do Atalanty, a my widzimy kształt niewieści, spływający z białych marmurowych*

*schodów i dążący kędyś w „mroczną głąb cienistej zarośniętej drzewami alei”.*

*Widzimy to wszystko przed sobą z dziwną zastraszającą niemal siłą. Obraz ten nie opuści nas już nigdy*<sup>43</sup>.

Ze skupienia uwagi na tylnym widoku wynikają ciekawe konsekwencje. Na ogół w teatrze to dekoracja pierwszego planu jest czymś konkretnym, określonym i realnym jako dana tu i teraz – choćby poprzez jej bliskość i materialność sprzętów, a w opisie – poprzez dokładną charakterystykę, co miejsce znaczy, co przedstawia. Widok w tle zaś stanowi tylko sugestię pikturalną lub optyczną. Dekoracja wielowymiarowa pierwszego planu stanowi teren bezpośredni, przedstawiony, prospekt zaś to teren współprzedstawiony. Wyspiański tak je ze sobą zestawia, że zaczynają się przeobrażać, zmieniać swoją jakość i sens w świadomości odbiorcy. Stosuje na przykład między jednym a drugim aktem<sup>44</sup> odwrócenie miejsc przedstawionych. W I akcie *Legendy* patrzymy na daleki pejzaż wiślany, w II akcie – Wisła staje się terenem bezpośredniej akcji, a zamek wawelski – pejzażowym tłem. Na początku sztuki rzeka jest figurą państwa Kraka, ale tak, jak widzi ją on sam: to uprzestrzeniony czas. Sposób wykadrowania i treść obrazu narzucają się – przez filtr wzroku Kraka. To jego władztwo, oglądane w I akcie oczyma umierającego, z melancholią. W II akcie pejzaż wiślany (ten sam, choć nie taki sam) widoczny jest z perspektywy jego podwodnych mieszkańców.

W inscenizacji *Dziadów* cmentarz z pierwszej odsłony znajdzie się za oknami kaplicy w drugiej odsłonie. Ale pejzaż białoruski majaczył też będzie w dali po otwarciu ganku plebanii. <sup>[19–21]</sup>

Jeszcze bardziej znaczące efekty resemantyzacji prospektu przynoszą dramaty, w których scenaria zasadniczo się nie zmienia. Prospekt, choć cały czas jednolity, może na różne sposoby konkurować o uwagę odbiorcy, by w końcu objawić się jako

43 Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 25.

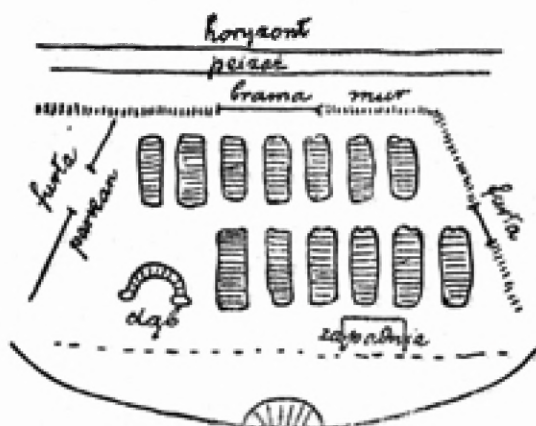
44 A czasem między jednym a drugim tekstem dramatycznym, *vide Bolesław Śmiały i Skalka*.



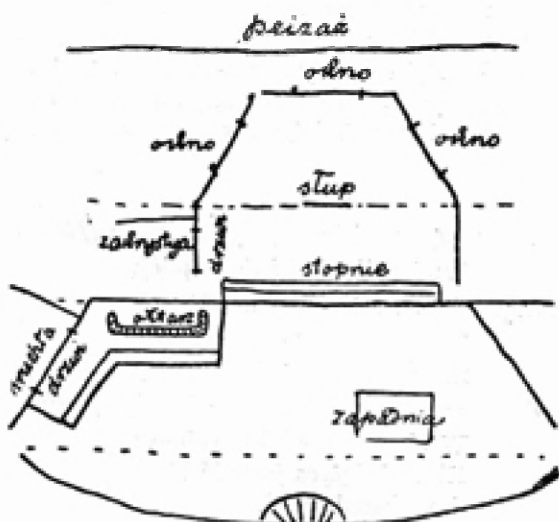
Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Karol Frycz (przy wykorzystaniu  
scenografii premierowej z 1903 roku),  
prem. 29 maja 1937. NAC



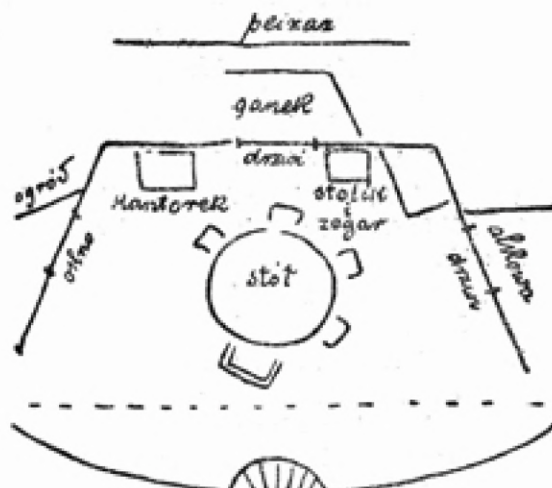
## SCENA PIERWSZA.



## SCENA DRUGA.



## SCENA TRZECIA.



19-21

Stanisław Wyspiański, *Dziady*. Sceny dramatyczne  
tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia  
31 października 1901 roku, Kraków 1901: 19 – rzut  
sceny pierwszej (cmentarz); 20 – rzut sceny drugiej  
(wewnątrz kaplicy); 21 – rzut sceny trzeciej  
(w domu księdza).

oś, centrum, „dusza” obrazu. W *Weselu* ogród za oknem (umieszczonym w bocznej ścianie izby) wydaje się z początku niepozorny, o ile w ogóle daje się rozpoznać zza grubych firanek o szarej godzinie. Wiadomo jednak, co nastąpi, gdy na zaokienną przestrzeń spojrzą Poeta i Rachel, narzucając jej kształty swojej wyobraźni, i gdy zawładnie wszystkim noc z właściwym jej światłem. W *Warszawiance* dochodzi do całkowitego przewartościowania znaczeń. To, co od początku było widoczne – okna zajmują w końcu całą ścianę i ośnieżony pejzaż nie da się zignorować – nie tylko wdzierają się do wnętrza, a wręcz je unieważniają. W szczególny sposób tło wymienia się tu z postaciami pierwszego planu. Kiedy osoby dramatu zaczynają podchodzić do okien, a Maria pogrąży się w kasandrycznej wizji – salon okazuje się fikcyjnym, obojętnym, pustym wnętrzem. To malowany widok wyznacza główne miejsce akcji, obszar walki powstańczej oraz krwawe teatrum historii zbiorowej; czego nie chcą dostrzec postaci bezpiecznie siedzące w empirowej komnacie, to muszą dostrzec widzowie<sup>45</sup>. Może dlatego Wyspiańskiemu tak zależało na tym, by pod oknami dworku, między bohaterami a obrazem przejechali jeźdźcy na prawdziwych koniach. W teatralnym procesie semiozy i tak stałyby się – jak szereg innych znaków (chłód, biel, motyw orła spadającego z nieba) – literami alfabetu śmierci i zagłady. Ostatecznie zamiast koni musiał wystarczyć inny silny znak: powlekającego drzwi i okna kiru, żałobnej zasłony spływającej po ścianach jasnego wnętrza.

Na uwagę zasługują też nadmorskie krajobrazy w sztukach antycznych, na przykład w *Protesilasie i Laodamii*. <sup>22</sup> Złożony z pasm błękitu nieba i morza, zieleni dalszych drzew, czerni cyprysów typowy śródziemnomorski pejzaż, widziany ze wzgórza pałacowego, jest na pozór wyrazisty

i zdefiniowany. To zmienność oświetlenia oraz mowa bohaterów sprawiają, że okazuje się tak wieloznaczny. Laodamia regularnie o zachodzie słońca patrzy w morze, jakby krystalizował się na jego horyzoncie zarys jej ojczystego kraju i – w przesuniętej temporalności – epoka jej młodych lat (a więc widzi nie Fylakę, miasto Protesilasa, lecz swoje rodzinne Jolkos). Obraz brzegów Tesalii nakłada się dodatkowo na wyobrażone brzegi Troi, u których zginął Protesilas. Morze istnieje jako terytorium wojny i zmagania (także w sensie twórczym: „Ciągła i ustawiczna walka. Spójrz pan w morze”<sup>46</sup>) i jako kraina śmierci, oznaczona tak zresztą w helleńskiej geografii mitycznej.

Zlokalizowany w prospekcie świat współprzedstawiony dominuje i reorientuje sceniczną topografię dzięki zogniskowaniu na nim dwóch „aparatów”: reflektorów teatralnych oraz żywej obecności aktorów czy też uzmysłowionych przez nich gestów i mowy bohaterów. Pejzaż, choć zasadniczo nieruchomy, jest dynamiczny, bo uwikłany w dramatyczne zdarzenia: mówi się o nim i patrzy na niego, podlega on zmianom subiektywnej perspektywy w miarę, jak coraz to inaczej skupiają się w nim napięcia sceniczne.

Należałoby przywołać tu jeszcze koncepcję pejzażu, którą wyklada Wyspiański w *Hamlecie*. „Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki i tajemnic posiadzie – niż mu powie niejeden duch teatralny”<sup>47</sup>. Shakespeare, podpowiada jego polski interpretator, odkrył filozoficzną i dramatyczną wartość pejzażu cementarnego, w którym Hamlet dochodzi do granic poznania swojej kondycji i moralnych zobowiązań. Jest to więc miejsce wtajemniczenia, jak w antycznych eposach scenerie katabazy. Co ciekawe, na scenie szekspirowskiej przybierało ono, według Wyspiańskiego, taką postać:

45 Ewa Miodońska-Brookes pisze, że salon okazuje się miejscem „pozornym”, a obraz za oknami – terenem „właściwym” o silnym symbolicznym potencjale. Zob.: Ewa Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji...*, dz. cyt., s. 25–27.

46 Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 50 (list z 8 kwietnia 1905).

47 Tenże, *Hamlet*, dz. cyt., s. 50.

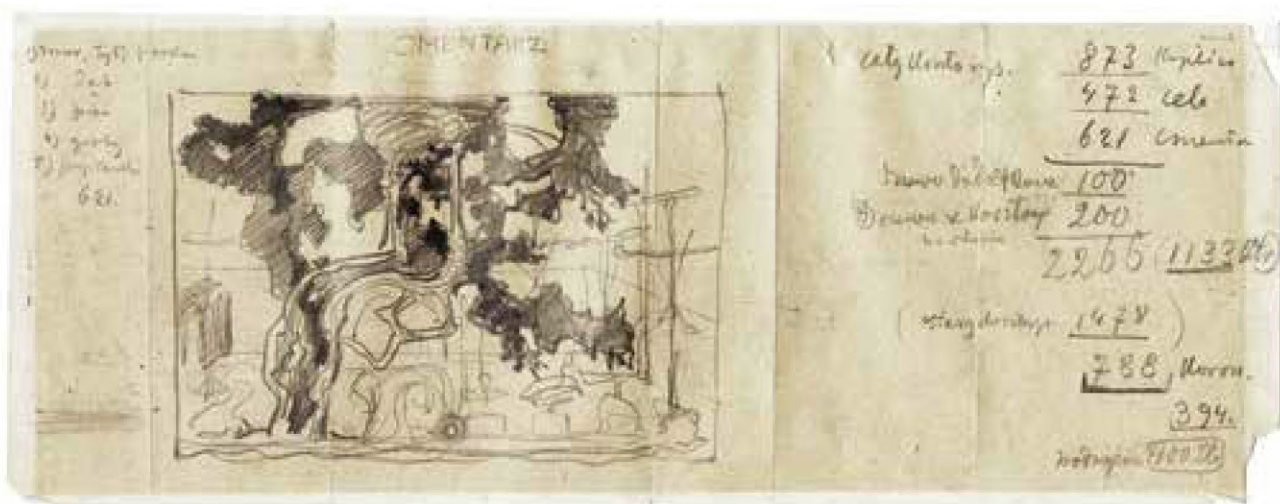


22

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do  
*Protesilasa i Laodamii*, 1903. MNK

23

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji do  
pierwszej sceny *Dziadów*, 1901. MK



24

Dekoracja pierwszej sceny *Dziadów* Adama  
Mickiewicza w opracowaniu Stanisława  
Wyspiańskiego. Fot. ze wznowienia, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
prem. 31 października 1924. ATJS





*W miejscu kortyny opuszczano lub zesuвано płótno pomalowane w stylu arrasów Van Orleya lub Giulia Romana, płótno wyobrażające pejzaż cmentarny z grobowcami, tumbami i malowaną architekturą cmentarną*<sup>48</sup>.

Wyspiański nie miał okazji inscenizować tragedii Shakespeare'a, opracował natomiast scenierię cmentarną do *Dziadów*. Wybrał cmentarz na ramę, w której osadził początek i koniec spektaklu, jak też koncepcję lektury całego poematu. Cmentarz stanowił dla autora *Requiem* nie tylko graniczną sferę kontaktu z „innym światem” należącym do umarłych, ale wręcz samoistny świat, „swoisty rodzaj bytu”<sup>49</sup>. W tej przestrzeni dochodzi do spotkania pomiędzy żywymi ludźmi w elementarnej potrzebie komunikacji i refleksji. Z punktu widzenia estetyki, miejsce cmentarne rozciąga się u Wyspiańskiego pomiędzy przerażającą i makabryczną „grozą strzępów” a przestrzenią oswojoną przez żywych, udomowioną. Nie ma w niej tylko konwencjonalnej nostalgii<sup>50</sup>.

Możliwe, że w samym projekcie cmentarnej dekoracji *Dziadów*, jak sądził Kazimierz Nowacki, inscenizator nie był swobodny i musiał ulec sztampie istniejących „kompletów”, czego dowodem są różnice między rysunkiem Wyspiańskiego a fotografią pierwszej odsłony prapremierowego spektaklu. «23–24» Na szkicu – cmentarzyk wiejski nie ogranicza się rzecz jasna do prospektu – to cała zabudowa sceny z szeregiem mogiłek, murem w głębi, kaplicą po lewej. Stojące pośrodku duże drzewo, pod rozwibrowaną kreską Wyspiańskiego stawało się wręcz bajecznie rozgałęzione, baśniowe. Nie chodziło jednak o baśń, a o białorusko-litewski ton krajobrazu oraz sugestię dawności miejsca. Kościoły (a z nimi cmentarze) lokalizowano często

przy starych drzewach stanowiących niegdyś w czasach pogańskich miejsce kultu. Czy właśnie ta pamięć przedchrześcijańskiej przeszłości nie przebija palimpsestowo przez wiejski grekokatolicki cmentarzyk? Poza walorami wzrokowymi, odbiorców musiał uderzyć również dźwięk, foniczna aura cmentarza, w której martwota zeschniętych liści łączyła się z odgłosem życia: ludzkich kroków.

Pejzaże, obrazy i widoki z inscenizacji Wyspiańskiego, choć mogłyby przypominać postromantyczne scenerie ruin, zabytków i panoram, w żadnej mierze nie są malowniczym sztafażem. Pejzaż stanowi tu nie estetyczny dodatek, nie ckliwy widok, a obraz poruszający, oddziałujący na umysł i emocje, animowany teatralnie i animujący ludzkie przeżycia. Trawestując słowa ze studium o *Hamlecie*: to scena dramatu, która współczesnym otwierać ma oczy<sup>51</sup>. W pejzażu zogniskowana bywa tajemnica, plastyczny znak niedopowiedzenia, ale również symboliczny rewers, alternatywa dla tego, co dzieje się na scenie. W sensie techniki pisarskiej miejsce to może skupiać w sobie węzeł dramatyczny, oś napięć, temat rozmów i przedmiot intensywnej obserwacji. Z pejzażu wypływają bodźce oddziałujące na bohatera, sterujące nim, wymuszające określone zachowanie i niepokój poznawczy o religijnym, metafizycznym zabarwieniu<sup>52</sup>. Obraz w tle sceny wpływa wreszcie i na aktora, kształtuje jego grę; przełamuje także percepcyjne nawyki widzów, o ile ci gotowi są zająć się nim uważniej – dają szansę na odnowione spojrzenie na rzeczy znane.

Autor *Legendy* dba o odpowiednie zdynamizowanie: gradacyjne lub nagłe wywoływanie widoku wraz z zawartym w nim naddatkiem znaczeń. Kompozycja dramatyczna wydaje się niekiedy wręcz ufundowana na jednym przeistaczającym się obrazie, „w ten sposób, że ciągłość tego przeistacza-

48 Tamże, s. 192.

49 Ewa Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, dz. cyt., s. 124 i następne. Zob. też analizę Katarzyny Fazan, łączącą scenę cmentarną z kulturowymi *topoi* melancholii, pamięci, błędzenia: Katarzyna Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci*, dz. cyt., s. 67–77.

50 Zob. Katarzyna Fazan, tamże, s. 86.

51 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 60.

52 Katarzyna Fazan wspomina o krajobrazie emanującym tajemnicą, miejscu epifanijnym, które pojawia się jako „dodatkowy impuls zewnętrzny” kierujący bohaterem ku transcendencji. Zob. Katarzyna Fazan,

*Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 295.



nia nie ulega żadnej przerwie i cały proces da się zamknąć w jednych i tych samych ramach, w początkowych ramach obrazu”<sup>53</sup>. Brzozowski uznał to za mankament, ale można rzec, że w ten sposób Wyspiański od pierwszych słów i obrazów mobilizuje w odbiorcach „widzenie wylaniające, któremu uobecnia się przejrzysty, kompletny świat”<sup>54</sup>.

Najbardziej rozległy obraz przyrody nie może się przy tym obyć u niego bez człowieka – którego obecność ten obraz umożliwia<sup>55</sup>. Może dlatego u artysty nawet wody wiślane wypełniają się istotami antropomorficznymi. Cmentarz zaś jest miejscem spotkania z żałobnikami i grabarzami. „Przyjrzyć się więc grobom i cmentarzom, pejzażowi cmentarza i ludziom cmentarnym, grabarzom, cmentarne to rzemiosło uprawiającym”<sup>56</sup>.

## 2. Transparent

W 1905 roku Wyspiański pisze do Lacka:

*Gdy spojrzę ku ścianie pracowni mej, tej ścianie odsoniętej, to widzę Pana z gondoli patrzącego wprost ku mnie z daleka i widzę i słyszę, jak się gondola zbliża i jak do brzegu przybija i już Pan wysiąć ma – – – gdy tuż wóz zaturkoce jakiś – przebiegający ulicą Krowoderską, a koguty zapieją na ulicy pod watem – i ściana jest ścianą z gwiazdami od wbijanych gwoździ – a Pan – Pan wysiada na placu św. Marka lub na Lido*<sup>57</sup>.

Jeśli Lack znał teatralne sekrety, to być może wiedział, że Wyspiański nie tylko miał właściwość widzenia takich scen, ale że mógłby je równie łatwo wyreżyserować na scenie, właśnie przy pomocy transparentu.

Technicznie rzecz biorąc, obraz transparentny lub transparentowy, jak mawiano w epoce, to zestawienie dwóch obrazów, z których jeden przynajmniej jest malowany, a drugi malowany lub złożony z osób i rekwizytów. Obraz pierwszy – wykonany grubą warstwą farby na tkaninie o luźnym siatkowym splocie, po odpowiednim podświetleniu – raz jest widoczny (gdy światło pada z boku), a raz znika (gdy światło pada z tyłu), przekształcając się w obraz drugi. Wywołuje to efekt zupełnego zaskoczenia, a zarazem silnej plastycznej wizji<sup>58</sup>. Działanie przezroczystych obrazów zasadniczo różniło się od efektów, jakie dawała scena obrotowa (zastosowana w teatrze europejskim znacznie później niż malarstwo transparentowe<sup>59</sup>). Na scenie rotacyjnej jedna dekoracja kryła się sukcesywnie za drugą albo obok drugiej w niewidocznej kieszeni sceny, a ich następstwo dokonywało się za zasłoniętą kurtyną lub jawnie – przy mechanicznym obrocie tarczy sceny. W obrazie transparentowym obie „zmiany dekoracji” mieściły się na tej samej scenie, wylaniały się z niej i znikwały na oczach widzów za sprawą światła, a więc w znacznie szybszym tempie, zdematerializowane, niepochwytne.

53 Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 75–76.

54 Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, dz. cyt., s. 44. Boehm wskazuje na pokrewieństwo etymologiczne greckich słów oznaczających teorię (ogład filozoficzny), widzenie (*theorein*) i zdumienie (*thaumaston*). Powinno się do tego dodać także: teatr.

55 To jedna z głównych tez Stanisława Brzozowskiego. Zob. Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 48, 87–88.

56 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 49.

57 Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 46 (list z 28 marca 1905).

58 To ciekawe, że transparent, będąc zarazem czymś demonstracyjnie jednoznacznym,

hasłem lub godłem na tablicy, opierał się na grze ambiwalentnych kształtów.

Oto, co mówi o tym efekcie *Dykcjonarzyk teatralny* z 1808 roku: „Przejrzystą część Dekoracji lub całą, tak malowaną, że się wydaje przyjemnie oczom wtenczas, kiedy ma za sobą rześiste światło nazywają (w niedostatku polskiego wyrazu) Transparentem – Transparenta okazują się w nadzwyczajnych przypadkach, i tak, kiedy w Warszawie 18 stycznia 1807 wysoko uszczęśliwił Teatr Polski swoją bytnością Wielki Napoleon – w Transparentie okazało się popiersie tego Nieśmiertelnego Monarchy, a pod nim znaki alegoryczne wystawiające Nadzieję i Wdzięczność Polaków”. [Ludwik Adam Dmuszewski, Alojzy Żółkowski], *Dykcjonarzyk teatralny*, Poznań 1808, s. 48.

59 Znane w Europie przynajmniej od czasów Eidophusikonu Philipa Jamesa de Louthourbourga, a w pełni wykorzystane – jako główny środek – w dioramie Louisa Jacquesa Daguerre’a. Zob. Henryk Jurkowski, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2009, s. 226–238, 265–271.

W *Legendzie* z 1897 roku Wyspiański zaplanował efekt wygaszania jednego i rozjaśniania innego planu:

RUSAŁKA

Zgasić wody błysk

Przysłonić skarby na głębinie,

Niech fala ciemna wpłynie.

*(Podwodne światło gaśnie, tylko dalekie perspektywy z podwodnego zakrętu Wisły prześwietlają. – Przednia głąb wody robi się ciemna).*

*(Wanda stoi w słońcu; na głowie jej się świeci błyskający hełm złocony)*<sup>60</sup>.

Był to efekt rodem z operowej inscenizacji – demonstracyjnie teatralny – który autor usunął z *Legendy II*. Wrócił do niego przy innej okazji. W *Bolesławie Śmiałym* zdecydował się na metamorfozę fragmentu przestrzeni scenicznej: znika ściana świetlicy Bolesławowej, a w tle wyłania się ołtarz na Skałce i stojący przy nim biskup Stanisław. Transparentowa wizja jest z jednej strony produktem umysłu Bolesława, rojeniem. Ale z drugiej – ten fantazmatyczny obraz sięga korzeniami głębiej: siedziba Bolesława odbija się w Skałce, Skałka prześwieca przez ściany dworu – oba miejsca są nierozdzielnie ze sobą związane, podobnie jak król i biskup.

Wydaje się jednak, że bardziej niż płynne zmiany *à vue* obrazu w obraz, Wyspiańskiego interesują z czasem coraz bardziej inne możliwości transparentu, to znaczy stopniowanie ontycznej gęstości świata przedstawionego. W I akcie *Wyzwolenia* wszystko, co robią reżyser, robotnicy i aktorzy przygotowujący widowisko „Polski współczesnej”, jest omroczone (zmiękczone?) zasłoną z gazy. Wiemy, co się dzieje, głównie dzięki informacjom „nadreżysera” monologującego w didaskaliach. Konrad schodzi ze sceny, klaszcze trzy razy, wówczas „Rampa się nagle rozświetliła: podnosi się zasłona z gazy, która dotychczas wszystko kryła, gdy się już uporano z gazą [...]”<sup>61</sup>. <sup>25</sup> Rzecz jasna, że w sztuce

o teatrze musiała się pojawiać, obok tam-tamu, również i opona z gazy. Transparent jest więc rekwizytem teatru Konrada, ale też narzędziem wydzielenia w teatrze Wyspiańskiego różnych warstw rzeczywistości: kulisy i widowiska, nocy i dnia, egzystencji i mitu, teraźniejszości i przeszłości.

Do pełnego efektu barwnej, niespodziewanej wizyjności oraz piętrowej konstrukcji dodaje Wyspiański zwyczajną, to znaczy nieprzejrzystą kotarę, która rozsunięta – ukazuje omglony gazą wewnętrzny obraz. Tak właśnie dzieje się w *Protesilasie i Laodamii* (sen Laodamii) oraz w scenie „snu Sentora” w *Dziadach*. <sup>26</sup> W pierwszym z wymienionych utworów artysta wypróbuje jeszcze inny pomysł: rzutowania na białą zasłonę ruchliwych sylwetek, w rodzaju teatru cieni. Dwór Laodamii słucha pieśni Aojdesa, podczas gdy na tkaninie oddzielającej pałac od ogrodu wyłaniają się sceny żeglugi i bitwy: mit zostaje unaoczniowany, przeszłość wnika w teraźniejszość.

Obrazy transparentowe nigdy nie mogły być zanadto ruchliwe, ponieważ trzeba było w nich zachować odległości między odpowiednio ustawionymi i oświetlonymi przystawkami i przesłonami, dzięki którym całość wyglądała na trójwymiarową. Najlepiej wychodziły zapewne transparenty komponowane jako statyczne „żywe obrazy”. Tymczasem w projekcji na zasłonie liczy się ruch, dynamizm płaskich sylwetek, a nie barwność czy plastyczność obrazu. Przy okazji Wyspiański akcentuje znaczenie zasłony jako takiej – zastanawiamy się, czym jest białe płótno: ekranem pamięci, fantazji czy zwyczajnym tłem ilustrującym pieśń Aojdesa (i dekoracją dla jego popisu)? Nie sposób obronić się przed wrażeniem, że zasłona, z jej materialnością, płynnym kształtem, „rurkowaniem”, pozostaje odmianą organicznej membrany, przegrody między światami.

Jako efekt sceniczny transparent należy, obok zapadni i flugu, do dziedziny teatralnej cudowności, a więc i technicznej maszynierii. Wyspiański korzystał z tych możliwości nie tylko na poziomie

60 Stanisław Wyspiański, *Legenda I*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 153.

61 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 5, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 25.

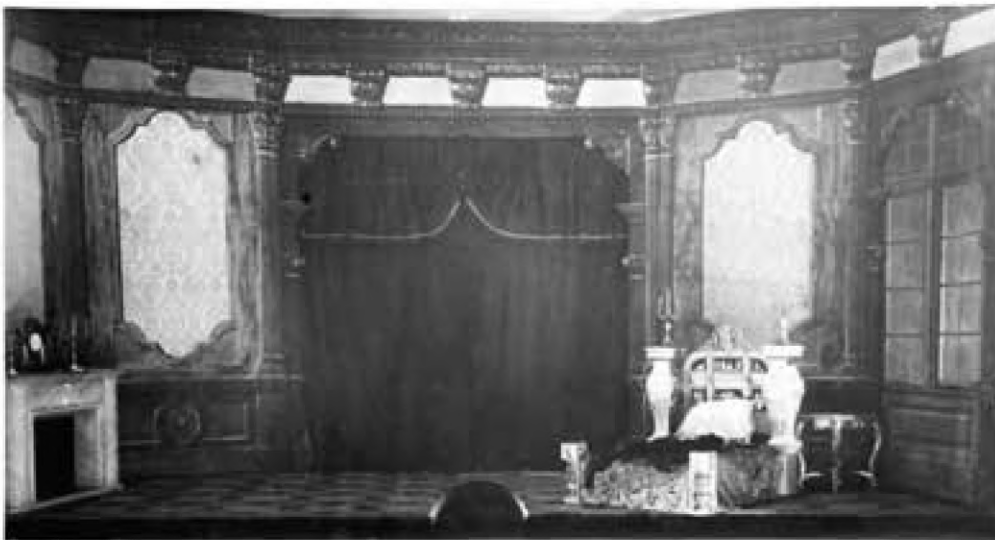


25

Dekoracja I i III aktu prapremierowej inscenizacji *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 28 lutego 1903. BJ

26

Dekoracja sypialni Senatora w *Dziadach* w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego. Fot. ze wznowienia, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 31 października 1924. ATJS



27

Stanisław Wyspiański, projekt dekoracji do *Skatki*, 1905. MNK





triku, mechanicznego efektu, lecz generalnej reguły twórczej. Jako artysta reprezentował typ wyobraźni ejdetycznej, skłonnej do zmysłowego doświadczania fikcyjnych zjawisk jako obecnych tu i teraz w namacalnych kształtach, brzmieniach i barwach<sup>62</sup>. Ejdetyk nie tylko „widzi”, „słyszy”, „dotyka” rzeczy wyobrażonych, jakby były dane bezpośrednio i naocznie, ale przeżywa nieustannie przesunięcia między rzeczywistością realną a sferą bytów wewnętrznych, które egzystują dla niego w jednej przestrzeni fizycznej, ulegając przemieszaniu.

Zjawisko prześwietlania, fuzji obrazów dotyczy całej twórczości scenograficznej Wyspiańskiego. Można je uznać za jedną z głównych zasad organizacji przestrzeni w jego dramatach, a niekiedy też kompozycji postaci i wątków fabularnych (na zasadzie odbić istnieją obok siebie Laertes i Hamlet, Konrad w *Dziadach* i *Wyzwoleniu*). W teatrze Wyspiańskiego na jeden obraz nakłada się powidok, resztką innego. Czasem odbywa się to poprzez umieszczanie w tym samym, „naznaczonym” punkcie przestrzeni różnych postaci, z odrębnych porządków<sup>63</sup>. Innym razem to określone miejsce zagnieżdża się i symultanicznie rezyduje w drugim lokum.

I tak terytorium akcji *Skalki* stanowi anachroniczne, bo późniejsze, XVIII-wieczne założenie z kościołem i świętą sadzawką, w którym pośrodku widnieje jeszcze resztką pogańskiej gontyny, starodrzew dębowy oraz porozrzucane, rozłupane posągi. <sup>[27]</sup> Światy chrześcijański i pogański splatają

się ze sobą w przedziwny kolaż, podobnie jak antyk i polska historia narodowa egzystują w tkance miejskiej i ogrodach Warszawy w *Nocy listopadowej*. Jeszcze bardziej niezwykła jest scenografia *Sędziów* (mowa tu o jej projekcji poetyckiej, słownej). Bardzo dokładnie opisane wnętrze karczmny w tonacji brązowo, zielono, żółtej, z klepiskiem i niską powalą, to zdegradowany, sprofanowany dawny dom: przestrzeń rodzinna zamieniona w publiczną, gdzie może wejść każdy i gdzie się handluje, kupuje, sprzedaje. Resztki tego domu kryją się jeszcze w alkierzu, za firankami podświetlonymi szabasowym świecznikiem – ale i to nie jest przecież tradycja religijno-obyczajowa dawnego gospodarstwa Jewdochy i jej ojca. Pod siedzibą żydowską kryje się grekokatolickie lub prawosławne domostwo, sprzeniewierzone przez Dziada.

Wywoływane przez Wyspiańskiego miejsca niosą za sobą historię i pamięć: żywą i wielowarstwową, niewolną od skumulowanych napięć. Dramatycznemu przenikaniu się w przestrzeni kontekstów kulturowo-historycznych towarzyszy współobecność przeciwieństw: teatr może stać się kościołem „Boga i czarta”<sup>64</sup>. Wypada więc zaznaczyć, że widzenie transparentowe albo ejdetyczne świadczy nie tylko o bogactwie wyobraźni artysty, ale zakłóca jasny odbiór, wprowadza konstrukcje spostrzeżeniowe równoległe, wieloperspektywiczne, o wiele trudniejsze do zdefiniowania i przez to zmuszające odbiorcę do rozstrzygnięcia we własnym imieniu, na co patrzy i z czym ma do czynienia<sup>65</sup>.

62 Tezę tę, opartą na teorii Ericha Rudolfa Jaenscha, starał się udowodnić już w latach 30. XX wieku Wincenty Ostrowski. Zob. Wincenty Jan Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwa Poznańskiego Towarzystwa Filozoficznego, Poznań 1934, s. 42–43 i następane.

63 W czwartej scenie *Dziadów*, łącząc odrębne sekwencje więzienne, Wyspiański sprawia, że ich kolejni uczestnicy, wstępując na scenę po sobie, wchodzi w niewidoczny dialog: „osoby realnych ludzi wchodzą w miejsce zajmowane dotąd przez Archaniola. Te same zdarzenia i ci sami bohaterowie tworzą obraz pulsowania różnych poziomów, różnych wymiarów

rzeczywistości”. Ewa Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, dz. cyt., s. 143, przyp. 34.

64 Maria Podraza-Kwiatkowska wskazuje jako „jedną z najbardziej charakterystycznych cech myślenia Wyspiańskiego [...] ujmowanie zjawisk w ich podwójnej: pozytywnej i negatywnej roli. I może szerzej: widzenie jedności w przeciwieństwach”. Maria Podraza-Kwiatkowska, *Wyspiańskiego Kościół Boga czy Czarta*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Universitas, Kraków 1996, s. 40.

65 Fuzję obrazów lub relikwów obrazowych u Wyspiańskiego można porównać – choć nie utożsamiać – ze sławnym dwuwidzeniem czy też artystycznym astygmaty-

zmem Ibsena, który wyjaśniano – dość tradycyjnie i dualistycznie – jako umiejętność łączenia refleksji i obserwacji, obrazów mentalnych i obrazów realnych. Ewa Partyga wskazuje natomiast, że Ibsenowskie podwójne widzenie „poświadcza [...] niejednorodność, wewnętrzną mnogość i heterogeniczność pola wizualnego, w którym rodzą się jego dramaty” (*Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i słuchaniu*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 37). Ibsen widzi rzeczywistość każdym okiem inaczej, podważając zasadę istnienia jednego, centralnego punktu optycznego, ale też demonstrując, że artystyczne widzenie może przekształcać świat u samych źródeł percepcji.



Nie zawsze zresztą są to zderzenia perspektyw tak traumatyczne, jak w *Sędziach* i tak jaskrawe, jak w *Wyzwoleniu*. Łazienki warszawskie przegładają się w Hadesie, Wawel sąsiaduje w *Akropolis* z Troją i ziemią Jakuba i Ezawa. Skamander – to wiemy ze świadectwa Wyspiańskiego – szumiał mu w Rymanowie. Do kopuły bazyliki św. Piotra w *Legionie* przybywa na zaprzęgu legendarny Mendog oraz cały korowód litewskich fantastycznych stworów. Ofelia spaceruje koło dobrze znanej artysty „pewnej łąki nad rzeczką, wśród zarośli”<sup>66</sup>. Wreszcie kapliczka w *Dziadach* to krakowski kościółek św. Idziego i kościół św. Krzyża w jednym. Mam dziwne poczucie, że Wyspiańskiemu nie przeszkadzało, gdy pokój Księdza w *Dziadach* zrobiono z dekoracji chaty z *Wesela* i większość widzów mogła to rozpoznać<sup>67</sup>. «28–29»

Transparent jest w ogóle wehikułem idealnie przylegającym do trybu pracy wyobraźni Wyspiańskiego, gdzie jedne rzeczy pamiętają o innych, nakładają się rejestry czasowe i scenerie. Liczy się tu przestrzeń płynna, pulsująca i migotliwa w rytmie przeobrażeń i skojarzeń, a w sferze znaczeń i wyglądown – funkcjonująca jak kulturowe archiwum nakładających się i przenikających obrazów z różnych epok i poziomów.

### 3. Światło

Zarówno prospekt, jak i transparent potrzebowały światła, nie mogłyby bez niego zaistnieć. Nie jest pewne, czy Wyspiańskiego interesowała sama ekwilibrystyka techniczna oświetlenia (choć niektóre jego pomysły na ówczesnej scenie takiej ekwilibrystyki wymagały). Warto jednak przypomnieć, co – jako artysta – miał do dyspozycji w samym teatrze. Oto fragment raportu Michała Szukiewicza z 1916 roku:

*Do podstawowych elementów [...] należy światło. Teatr nasz rozporządza dostateczną tegoż ilością, zadowalniającą jest również ilość kolorów: biały, żółty, czerwony i niebieski. Subtelniejsze niuanse wreszcie dadzą się uzyskać przez świetlne łaty zwykłego światła białego, osłonięte filtrem barwnym o równej gęstości, a więc jedwabnym fularem lub jednolitą szybą kolorową; miękkość wieczornej zorzy na przykład, często stosowana na naszej scenie z użyciem jedwabnego filtru, jest doskonałą i piękną. Również gaszenie i rozjarzanie światła białego jest bez zarzutu, nie ma skoków w natężeniu i nie grzeszy staccatem. Ale nie można tegoż samego powiedzieć o oświetleniu złożonym z kilku kolorów. Prąd, który je zasila, przechodzi przez wspólną dla wszystkich kolorów opornicę, których [to kolorów] jest tyle, ile planów i świetlnych łat. Dźwignie zamykające i otwierające prąd wyłączają kolory po kolei. Przy idealnie zręcznej manipulacji tymi dźwigniami można uzyskać równoczesność gaśnięcia, ale w regule, gdy zamknęło się już prąd dla na przykład żółtego koloru, wówczas opornica chwilowo inną ilość prądu przepuszczając, wzmacnia kolory pozostałe i wówczas zauważyć się daje w świetle skok. Trwa to ułomek sekundy, ale trwa i wystarcza zupełnie do zepsucia iluzji*<sup>68</sup>.

Wbrew przekonaniu Szukiewicza, nie była to imponująca aparatura – raczej mizerna. Może dlatego propozycje Wyspiańskiego w zakresie światła scenicznego dotyczą stosunkowo prostych zagadnień: z której strony ma padać światło? Jaką ma mieć barwę? Jak należy je prowadzić, animować w ciągu scen?

Pytanie pierwsze wydawało się oczywiste, przynajmniej aktorom: najlepiej w teatrze bywała zwykle oświetlona rampa i proscenium. Łata

66 Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 80 (list z 30 kwietnia 1905).

67 W końcu sam artysta zamierzał przeszczerpić do lwowskiej inscenizacji *Legendy scenografii Bolesława Śmiałego* z Krakowa,

co się jednak nie powiodło, ponieważ teatr potrzebował dworu Bolesławowego do... *Lilli Wenedy* Słowackiego.

68 Michał Szukiewicz, *Teatr krakowski*, rkps, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 8804 II.



28

Dekoracja do sceny w domu księdza  
w *Dziadach* Adama Mickiewicza w opracowaniu  
Stanisława Wyspiańskiego. Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, prem. (wznowienie)  
31 października 1924. ATJS

29

Scena zbiorowa z *Wesela* Stanisława  
Wyspiańskiego, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, prem.  
(wznowienie) 15 września 1918 w dekoracjach  
z prapremiery. Fot. Wacław Szymborski /MK

świetlna nad i pod podłogą z przodu sceny wyznaczały tradycyjnie od wieków uprzywilejowany rejon gry. Nie tylko zbliżenie do widowni o tym decydowało, ale też względy techniczne: z przodu sceny, na proscenium nie było malowanych dekoracji, a więc blejtramy nie zasłaniały lamp, ani nie rzucały nienaturalnego cienia. Elektryczność wcale tych kłopotów nie usunęła – wciąż trzeba było myśleć, jak rozłożyć światła, żeby nie ginęły w geometrii i zwalistości płócien.

Wyspiański bardzo często umieszcza źródło światła w głębi sceny, czyli zupełnie odwrotnie, niż nakazywał utarty obyczaj. W jego sztukach to przód bywa przygaszony (barwami i dosłownie), a im głębiej – tym jaśniej. Reflektor tak jest ustawiony, by jasność sączyła się do wnętrza sceny z głębi lub z tylnych boków przez jeden wyraźny otwór i dopiero „rozlewała” we wnętrzu. Nie chodziło tylko o realizm zjawiska meteorologicznego (dnia, nocy, świtu, zachodu), ale i o plastykę sylwetek, niuansy barwy i światłocienia, które można było w ten sposób uzyskać. Niekiedy oznaczało to z perspektywy odbiorców ryzykowne zaburzenie widoczności: kiedy w *Legendzie* do dworca Kraka wkracza pochód mar, a następnie korowód wiślany – cały ten zbiór indywidualiów jest właściwie czarno-szary, bezbarwny, ponieważ od tyłu oblewa go niebieskawe światło. Czarne sylwety dopiero później zamieniają się w wyrazistsze i konkretne osoby. Podświetlanie od tyłu umożliwiało też efekty teatru cieni. W tekstach Wyspiańskiego uderzające jest przy tym połączenie efektów optycznych z akustycznymi, udźwiękowanie zjawisk takich jak wschód i zachód słońca czy mrok nocy.

Padające z głębi „naturalne” światło, właściwe dla pory dnia lub nocy, uzupełniał na scenie

mniejszy, kameralny krąg światła świecy, lichtarza, lampy czy wreszcie pochodni i ogniska (oczywiście wszystkie robione na „drucie” elektrycznym).

Jakie kolory ma światło? Znana jest anegdota o tym, jak Adolf Walewski prosił Wyspiańskiego o pozwolenie dodania w *Weselu* nieco czerwonego światła, które przypominało zimne ognie i często obsługiwało infernalne przestrzenie. „Znudzony Wyspiański, który «bengalskiego» – jak mawiał – światła nie lubił, bąknął dosyć cierpko: – to jest i tak dość efektowne”<sup>69</sup>.

Wyspiański wprowadził na scenę krakowską oszałamiające, świetliste, a zarazem logicznie uzasadnione kolory. To wiadomo<sup>70</sup>. Używał również oświetlenia teatralnego jako farb i stwarzał z nich plamy barwne – właściwie – jeśli sądzić po sugestiach w didaskaliach i tekście głównym (fotografii kolorowych niestety z tamtego czasu nie ma...) – stosował całe ich spektrum. Do jego ulubionych należała barwa niebieska, która może przypominała mu sławne witraże z Chartres.

Metody aranżacji świetlnej na scenie odsłania cytowany na początku Szukiewicz, posiłkując się zresztą terminologią muzyczną. Dla zrozumienia operacji ze światłem w projektach Wyspiańskiego nie wystarczy jednak stwierdzić, czy było ono punktowe, *staccato* czy *crescendo*. Obok stopniowania i modulowania natężenia, które wspomagało naturalne lub fantasmagoryczne efekty, wagę ma wewnętrzna logika działania oświetlenia. „Światło odmienia myśl i dźwięk mi zmienia” – napisze Wyspiański do Lacka, odnotowując moment, w którym żona wniosła mu do pracowni zapaloną lampę<sup>71</sup>. Trudno oprzeć się wrażeniu, że teatralne światło „żyje”, ściśle powiązane zarówno ze sferą uczuciową i mentalną, jak i akustyczną (kroków,

69 Karol Frycz, *O teatrze i sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 125.

70 W pamięci twórców polskiego teatru zapadła na długo fraza, którą miał wypowiedzieć Wyspiański: „Teatr zaczyna się od koloru”. Odkrycie dramatycznej i symbolicznej nośności barwy było jego zasługą. Przyjemną dla oka, ale bezna-

miętną „harmonię” i kulturowo oswojone użycie określonych kolorów zastąpiła indywidualna dramaturgia barw: różnicowanie grup postaci kolorystyką kostiumu, barwne ubiory na tle jednolitego i przygaszonego kolorystycznie tła scenicznego, rola detalu (zakrwawiona wstążka w *Warszawiance*), szeroka paleta barw: od monochromatyzmu po tęcze kombinacje.

W sztukach Wyspiańskiego zanim padną słowa, już istnieją i oddziałują na zmysły odpowiednio dobrane systemy barw – być może właśnie taki jest sens cytowanej na początku maksymy.

71 Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 74 (list z 25 kwietnia 1905).



głosów, szelestów). W synestezyjnym apelu do odbiorcy, barwa zostaje udźwiękowiona, obraz nasycony muzyką.

Dość oczywistym przykładem dynamiki światła w teatrze Wyspiańskiego są przejścia od ciemności do jasności – lub na odwrót, przygotowujące kulminacyjne momenty fabularne<sup>72</sup>. Przypomina się świetlna walka Konrada z Geniuszem w *Wyzwoleniu*: Geniusz spycha naród w mrok, Konrad szturmuje go z pochodnią, po czym w rezultacie owego symbolicznego agonu katedra rozbliskuje tysiącem światła.

Innym, bardziej dyskretnym, zintymizowanym rozwiązaniem jest operowanie jednym refleksem świetlnym, który prowadzi oko widza. Tak dzieje się w pierwszym akcie *Legendy II*, gdy przez małe okienko wpada promień księżycy i wydobywa postać umarłego Kraka. Także zamknięty starami pokój Laodamii odwiedza tęczy promień zachodzącego słońca, ślizga się po wnętrzu, potem ginie w lewej kulisie, robi się ciemno – a po chwili z naprzeciwna wylania się Sen, postać w tęczowo-światlistej szacie, jakby wchłonęła całą solarną energię dnia.<sup>73</sup> W zakończeniu dramatu obraz mrocznieje (narzekano na ciemności w spektaklu), podczas gdy promień księżycy odbija się na zbroi i płóciennym kaftanie Protesilasa wchodzącego z żoną do grobu.<sup>74</sup>

Wyspiański często odwołuje się do strategii przełamania dwóch tonacji oświetlenia: na przykład niebieskiej poświaty z jednej strony, z drugiej – pomarańczowego blasku świec, pochodni, ogniska. Najlepszym dowodem tego jest *Wesele*. Zderzenie barwne bywa uzasadnione realistycznie, ale chyba ważniejsze okazywały się tu spostrzeżenia malarskie Wyspiańskiego. W jed-

nym z paryskich listów pisze, że aby zobaczyć coś we właściwym oświetleniu, trzeba na to spojrzeć z perspektywy zupełnie odmiennej: na przykład światła sztucznego w kontrze do naturalnego. To przełamanie ma doprowadzić do utrwalenia właściwej barwy widoku<sup>75</sup>.

Światło animuje przestrzeń w teatrze Wyspiańskiego, szczególnie powiązane bywa z pierwiastkiem wody, który dzięki barwom i grze aktorów staje się właściwie żywym organizmem. Jednym z najbardziej niezwykłych momentów użycia reflektorów pozostaje scena w *Bolesławie Śmiałym*, kiedy świetlica zamienia się w sadzawkę na Skałce. Wyspiański miał do dyspozycji zapadnię, mógł więc upodobnić otwory w podłodze do lustra wody<sup>74</sup>. Byłby to najprostszy sposób (nie licząc wody umownie oznaczonej przez dywan, jak na zdjęciu z 1937 roku).<sup>75</sup> Wyspiański postąpił jednak całkiem inaczej. Środkowy trap uruchomił dopiero na końcu obrazu, jako miejsce wylaniania się figury, posągu biskupa Stanisława. Tymczasem woda zalewała całą scenę już wcześniej. Następowo to wyłącznie za sprawą światła, a także sugestii słownej i gestycznej: Świst i Poświst wskakiwali „przed wodą” na ławy, Rusałki wylaniały się z dołu i z kulis, a Rycerze płukali miecze – w powietrzu... –

## ŚWIST

Stań się woda, stań się woda,  
Wpłyn, zakłęty staw.  
Od tej ściany do tej ściany  
Całun wód świetlany  
rozściel haw, rozwlecz haw  
Od tych drzwi, do tych drzwi  
Pod siedzisko ław.

72 Zabrakłoby miejsca, by wymienić wszystkie momenty, w których Wyspiański korzysta też z „nagłych” efektów gromu i błysku, ale ich nie nadużywa.

73 Patrząc na katedrę w Amiens przy zachodzącym słońcu – pisze: „można się było przekonać jawnie, że żadnych cieniów rzuconych nigdy nie ma, jeśli się pojmuje obraz barwny, że są tylko oświetlenia o różnych barwach dominujących – z bra-

ku światła tam gdzie ta barwa nie docho-  
dzi [...] i właśnie obraz, to jest nic innego,  
jak tylko pejzaż widziany w warunkach  
innej barwy niż my na niego patrzeć  
możemy. – Np. jeśli chcesz zrozumieć  
zachód słońca – i wiedzieć barwy, jakie  
się pokażą: zapal lampę – postaw przy  
sobie – i wtenczas patrz w niebo – będziesz  
rozumiał kolory. – To jest coś podobnego,  
co widzimy rano, gdzie się dwa światła

łamią [...] artysta przedstawia dzień i jego  
efekt widziany zza ram, np. okna pokoju –  
wtenczas te barwy które nam się wydają  
za lillowe – albo za żółte, są naturalne  
i rzeczywiście takie same jak w naturze”.  
*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana  
Rydla*, dz. cyt., s. 108–109 (list z 22 czerwca  
1890).

74 Tak sądzi Maria Prussak, *Harmonia i dys-  
harmonia*, dz. cyt., s. 162.





30

Stanisław Wyspiański, szkic kostiumu Snu do  
*Protesilasa i Laodamii*, 1905. MNW

31

Stanisław Wyspiański, *Portret Michała  
Tarasiewicza w roli Protesilasa*, 1904. MT



## POŚWIST

Przyjdą tu rycerze krwi

Płukać krwawe miecze

(*wskakuje na ławę*).

Patrzmy, jak z nich fala drwi.

Tu na ławę wskocz – haj!<sup>75</sup>

„Całun wód świetlany” i dno jeziora miały utworzyć głównie refleksy i plamy światła, a nie falujące tkaniny czy otwarta studnia zapadni, jak dyktowała sceniczna praktyka.

Wspomniane operacje Wyspiańskiego na obrazach: zamykanie sceny prospektem, nakładanie obrazów i wreszcie posługiwanie się światłem można wywieść z jego doświadczeń malarskich, a zarazem połączyć z dostępną w tamtym czasie techniką sceniczną aranżacji. Malarskość oznacza tu pokrewieństwo z twórczym pracą oraz niektórymi technikami wykonawczymi artysty sztalugowego, przy czym ich zastosowanie w teatrze było poddane pragmatyce dramatyczno-teatralnej, a nie plastycznej wyłącznie.

## Budowa

„W architekturze stworzyłem monument / ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy / sztuka budowę wzięła na instrument / poetyckiego kunsztu [...]” – napisze Wyspiański w *Notach do „Bolesława Śmiałego”*<sup>76</sup>. Teatrológ od razu zatrzyma się na słowie „architektura”, przeczuwając w nim zupełnie nowe ujęcie sceny – przestrzenno-konstrukcyjne. Ale i inne słowo jest tu znaczące: budowa. Wskazuje ono na czynny aspekt procesu budowania, a także solidność (fundament, szkielet), kojarzy się z budowlą (która stanowić ma jego finalizację) oraz z „zabudową” – tym słowem określano wystrój sceny. Wiadomo, że przy innej okazji (w *Hamlecie*) Wyspiański będzie też pisał o „budowie” dramatu. Z kolei w *Legendzie* istotna jest materialna kon-

strukcja dworca Kraka: jodłowa, z „platew”, „kolaków” i „słupców”; stanowi ona twór rąk samego władcy: „mieszkał we dworcu, który sam budował”<sup>77</sup>. Przestrzeń okazuje się dosłownie dziełem bohatera – i na jego oczach podlega destrukcji, szturmowana przez najeźdźców.

W czasie pracy nad inscenizacją *Bolesława Śmiałego* (1903) oraz drugiej wersji *Legendy* (1904–1905) ich autor nie tylko malował, ale budował. Właśnie do tych przedstawień przygotował makiety, z których tylko jedna się zachowała.<sup>73</sup>

Obecność makiety sama w sobie zasługuje na uwagę. Wyznaczała ona etap zaawansowanej i metodycznej pracy nad dekoracją (w teatrze końca XIX wieku rzadko był na to czas), polegający na tym, że rysunkowe szkice – zarówno elementów dekoracji (przecięcia, kulisy, prospekt, rekwizyty), jak i wyglądu postaci (tzw. „lalki”)<sup>74</sup> – wykonywało się z osobna, na papierze, tekturze (elementy także na tkaninie), potem wycinało, a następnie umieszczało w pudełkowym miniaturowym modelu sceny. Makieta służyła jako eksperymentalna forma zderzenia projektów ze sobą i przestrzenią. W odróżnieniu od szkicu na płaszczyźnie – dawała większą swobodę próbowania i, co ważne, uczestniczyć mogło w tym większe grono osób, nie tylko sam scenograf. A więc o tworzeniu makiety można mówić jako „budowaniu”, a operowanie nią przypomina „grę”. Wyspiański nie wykonał tych dwóch modeli, by aktorzy je biernie kontemplowali, a dekoratorzy potraktowali jako ścisły materiał instryktażowy. Makieta miała posłużyć znajdowaniu kształtu plastycznego utworu, jako zminiaturyzowana wersja dzieła dawała możliwość zapanowania nad jego potencjałem. Z relacji świadków wynika, że przed premierą *Legendy* Wyspiański przygotowywał w hotelu we Lwowie szkice („laleczki”) i szopkę przedstawiającą scenę (a więc makiety). W asyście Stanisława Eliasza Radzikowskiego i Ludwika Solkiego wystrzygał z papieru inne postaci,

75 Stanisław Wyspiański, *Bolesław Śmiały*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, dz. cyt., s. 92–93.

76 Tenże, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, dz. cyt., s. 145.

77 Tenże, *Legenda II*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, dz. cyt., s. 121.





32

Stanisław Wyspiański *Bolesław Śmiały*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Karol Frycz (przy wykorzystaniu  
scenografii premierowej z 1903 roku),  
prem. 29 maja 1937. NAC

33

Stanisław Wyspiański, makieta dekoracji do  
*Legendy II*, 1904. MK



34

Stanisław Wyspiański, lalki teatralne do  
*Legendy II*. Przedruk za: „Wiadomości  
Literackie” 1928, nr 23.



LALKI TEATRALNE DO „LEGENDY” (1904) (tytuł i całość były reprodukcjami)  
ze zbioru Włodzisława Łucyńskiego

także karykatury obecnych. Było z tego zapewne dużo śmiechu i niefrasobliwej zabawy, ale też jakiś rodzaj angażującej pracy zespołowej<sup>78</sup>.

Jeśli chodzi o *Bolesława Śmiałego*, 1903 roku zachowały się dwa rysunkowe ujęcia świetlicy Bolesławowej – jeden szkic wykonany przez Wyspiańskiego, drugi przez Spitzziara. <sup>35-36</sup> Różnią się stylem i szczegółami, na przykład lokalizacji tronu królewskiego, natomiast podobne są do siebie w ujawnieniu drzewnej, solidnej konstrukcji dworu królewskiego, wzorowanej na budownictwie podhalańskim. Szereg innych rzutów i rysunków Wyspiańskiego drobniutko ukazuje łączenia bali, detale ciesielskie i zdobnicze <sup>37-40</sup>. Wiadomo skądinąd, że owa masywna konstrukcja była malowana, a nawet malowana w taki sposób, jak twierdzi Strzelecki, że zachowywała swą graficzną strukturę: grube słoje, czarne oliniowanie rysunku (na podobieństwo Gauguinowskiego cloisonizmu). <sup>41</sup> Rewelacyjna brylowatość dekoracji świetlicy Bolesława, którą wykorzysta potem Wyspiański w projekcie dworu Kraka w *Legendzie II* – nie jest, ściśle rzecz biorąc, „architekturą”<sup>79</sup>. Nie zmienia to faktu, że uznaje się te projekty za dzieło inscenizatora-architekta, ponieważ

*malarska inwencja Wyspiańskiego schodzi niewątpliwie na plan dalszy. Najważniejszym dążeniem inscenizatora jest w nich ukształtowanie przestrzeni scenicznej. Wyspiański dokonuje tego dwoma sposobami. Jednym jest zróżnicowanie sceny, drugim rozbicie jej na wiele planów. Oba mają na celu umożliwienie najrozmaitszych efektów reżyserskich, a wywodzą się nie tyle z tradycji malarskich, ale raczej z architektury. Wydobywanie efektów estetycznych z samych tylko stosunków przestrzennych, funkcjonalne ujęcie barwy, rysunku, malowidła na ścianie, to metody charakterystyczne dla architektury*<sup>80</sup>.

Mówiąc inaczej: Wyspiański buduje przestrzeń nie w znaczeniu realnego wznoszenia solidnej konstrukcji, lecz przygotowania skomplikowanego pola gry. Jest zasadnicza różnica między obrazem, o którym była mowa w poprzedniej części, a tego typu „budowlą”. Na obraz bohaterowie mogą jedynie patrzeć z pewnego dystansu, w przestrzeń zabudowaną planami i poziomami mogą wejść, nie wyklucza ona obecności żywego człowieka w samym jej środku. Widzowie natomiast obie te „warstwy” widowiska oglądają jeszcze inaczej, ze swego stałego miejsca w fotelu (choć Wyspiański stara się przekroczyć to ograniczenie i włącza figurę wędrującego obserwatora do didaskaliów).

Byłoby błędem sądzić, że do wystąpienia Wyspiańskiego scena nie miała planów. Wręcz przeciwnie, właśnie od liczby planów zależał jej prestiż. Były to jednak oznaczenia umocowań systemu kulisowego: znajdujące się w tej samej odległości, tak samo szerokie kulisy – skłaniały do tak samo przewidywalnego rozstawiania elementów dekoracji i dzielenia terenu przedstawionego. Scena krakowska o wymiarach 20 x 13,8 metrów, dzieliła się na pięć planów (każdy na 4–6 przecięć). Podłoga sceny wznosiła się w głębi ku górze, toteż ta jej część mogła być zajęta tylko przez dekoracje, a nie ludzi. Wyspiański właśnie w takich warunkach kreuje przestrzeń, rozbudowując ją wwyż i w głąb, wprowadzając asymetryczne podziały.

O specyfice wspomnianych przez Raszewskiego układów pionowych i poziomych wiele już napisano i nie ma sensu tego powtarzać. Ich konsekwencją była możliwość prowadzenia akcji symultanicznie (na przykład: na dole i na piętrze, na pierwszym i na drugim planie) oraz przesuwanie napięć dramatycznych z jednego obszaru na drugi. Równie ważne okazuje się zweryfikowanie idei scenicznego centrum oraz potencjału rekwizytu. Jeśli teren sceny dzielił

78 Leon Płoszewski, dodatek krytyczny do: Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 6, dz. cyt., s. 419.

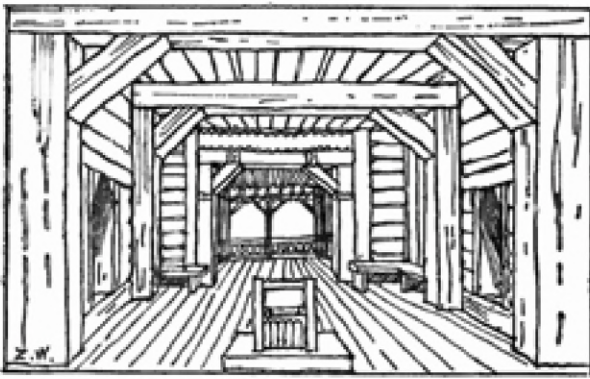
79 Choć jak terminy budowlane brzmią składowe dekoracji wymienione w inwentarzu:

bok komnaty lewy, sufit kładziony, 5 pilastrów, 2 szpaleta małe, szpalet duży główne, 3 przecięcia belek komnaty, 8 belek plastycznych, belka do zamykania drzwi, tył „Widok Skalki”, przecięcia ganku tylne

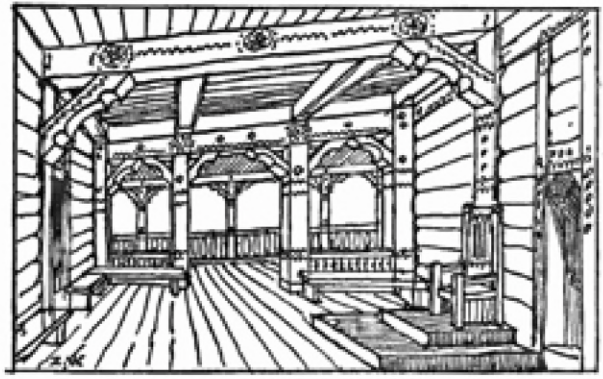
i przednie, 3 boki ganku, dach ganku. Zob. Jan Michalik, *Dekoracje Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 274.

80 Zbigniew Raszewski, *Paradoks Wyspiańskiego*, dz. cyt., s. 443–445.





Projekt dekoracji St. Wyspiańskiego do „Bolesława Śmiałego”.



Projekt dekoracji J. Spitzlarsa i Z. Wierciała do „Bolesława Śmiałego” St. Wyspiańskiego.

35-36

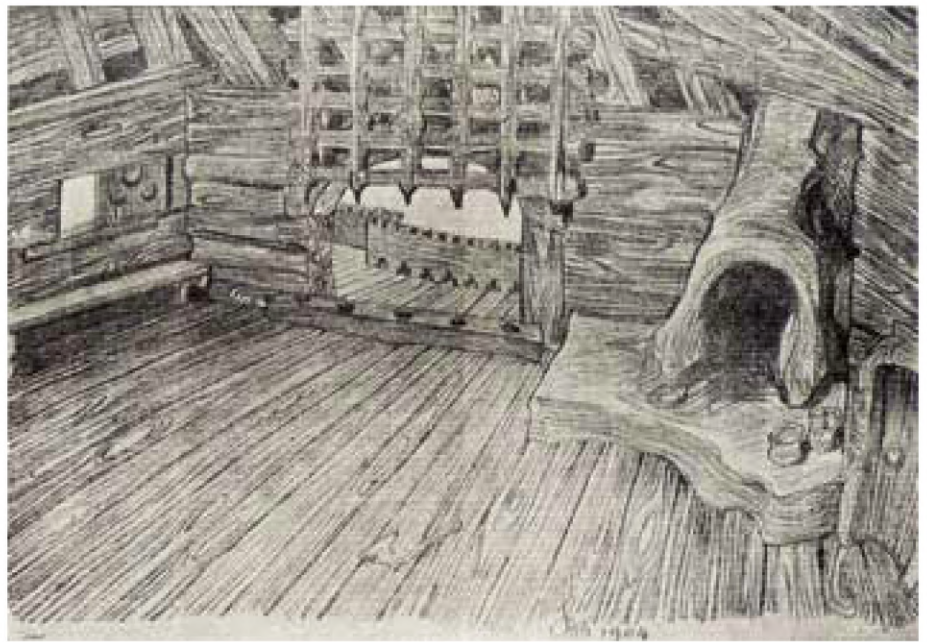
Projekty dekoracji do *Bolesława Śmiałego*  
wykonane przez Stanisława Wyspiańskiego  
i Jana Spitzlarsa. Przedruk za: „Kurier  
Literacko-Naukowy” 1937, nr 38.



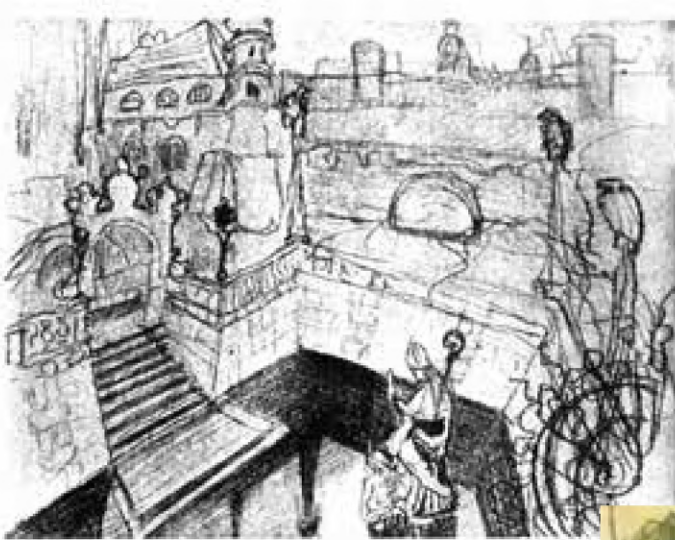
37-40

Stanisław Wyspiański, projekty do  
prapremierowej inscenizacji *Bolesława Śmiałego*,  
1903: 37 – projekt scenografii; 38 – insygnia  
Kazimierza Wielkiego; 39 – wzór tarczy Króla;  
40 – uchwyty i łączenia stolarskie. MK



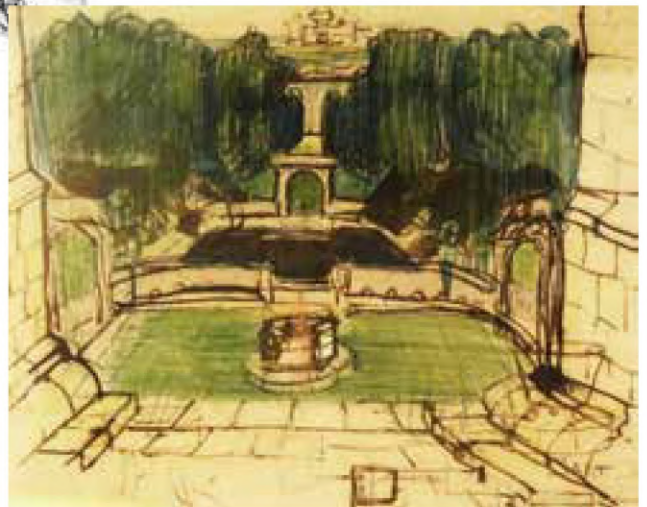


41  
Stanisław Wyspiański, ilustracja do  
wydania II *Legendy*, Kraków 1904.



42  
Stanisław Wyspiański, szkic sanktuarium  
na Skałce. Przedruk za: „Gazeta Literacka”  
1932, nr 3.

43  
Stanisław Wyspiański, projekt dekoracji do  
*Skałki*, 1905. MNK





się na tak wiele widocznych i niewidocznych, ale sfunkcjonalizowanych planów i poziomów – to gdzie znajdowało się centrum? W dramatach i inscenizacjach Wyspiańskiego centrum pozostaje niestabilne, przemieszcza się wraz z bohaterami i rekwizytami, na przykład wraz z listem i zakrwawioną wstążką w *Warszawiance*. Dość popatrzeć na to, w jak różnych miejscach kaplicy rozgrywają się kolejne punkty obrzędu *Dziadów*. W *Bolesławie Śmiałym* napięcie powstaje pomiędzy tronem oraz skrzynią z siedziskiem. Centralny, zdawałoby się, ołtarz w *Meleagrze* jest martwy scenicznie, niemy, dekoracyjny, do momentu, gdy zostanie na nim złożona ofiara. Również stela stojąca pośrodku w ogrodzie pałacu Laodamii z estetycznego składnika ornamentu krajobrazu przemieni się w realny grobowiec-bramę do świata umarłych. To zasadnicza różnica w odniesieniu do konwencji „situacji teatralnych” w XIX wieku, zgodnie z którą środek i pierwszy plan były niezmiennie stałym centrum dramatycznego napięcia. Teatr Wyspiańskiego dopuszcza nawet paradoks nieprzewidzianego do końca przesunięcia centrum – w finale *Bolesława Śmiałego* będzie ono tam, gdzie potoczy się wytrącona z rąk monarchy korona.

Strategia rozmieszczania i wykorzystywania rekwizytów w teatrze Wyspiańskiego zasługuje na osobną rozprawę. Tu tylko wspomnę o przekształceniach, jakie zachodzą w jednym tekście: *Legendzie*. W pierwszej wersji dwór Kraka autor zapelniał taką liczbą sensualnie potraktowanych detali, że można mówić o wrażeniu przytłoczenia:

*Świeżo ubite jelenie, sarny, dziki zwieszają się od belek i sączą krwią. [...]*

*– opodal komina dziewczki i niedorostki sprawiają zwierzynę, krew leją w cebry; ciosają i obrywają z gałązek choinę i układają pod kominem. [...]*

*– na podścielonych snopach zboża, przykrytych skórą niedźwiedziów i wilków leży umierający Krak; [...]*

*W kłody na ścianach nawbijane siekiry*<sup>81</sup>.

81 Stanisław Wyspiański, *Legenda I*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 61–62.

W wersji drugiej zostaje już tylko sam kościół drewnianych ścian, jasny układ linii desek i bali oraz gotowy stos wzniesiony na spalenie ciała króla. Intuicja wiedzie Wyspiańskiego ku wyczyszczeniu wnętrza ze zbędnych dodatków. Ostatecznym wariantem „konstrukcyjnie” pojętej sceny jest pusta przestrzeń – rozumiana zarówno jako ascetyczne wnętrze ogromnej izby, jak i po prostu obnażona czeluść teatralna. Nie trzeba już malować węglów, słupów czy ścian, ponieważ to trzewia (wnętrze) budynku są naturalnymi granicami. W tak ująonym nagim teatrze w *Wyzwoleniu* kreacja miejsca dramatycznego nabierze wprost procesualnego charakteru – na oczach widzów będzie się tu budować i burzyć: Wawel, „Polskę współczesną”, widma katedr i grobów. Można więc opisać drogę myślenia Wyspiańskiego: od teatru-obrazu, przez teatr-budowę do teatru budowanego tu i teraz w obecności widzów.

### **„Chcę, żebyś myślał wraz ze mną”: scenografia aktywna Wyspiańskiego**

Nie spotkałam w żadnym z dramatów Wyspiańskiego informacji, jaką czasem nadgorliwi, a może po prostu uprzejmi dramatopisarze dają czytelnikowi: lewa i prawa strona z punktu widzenia widza. A jednak poczucie, że widz i jego rola bardzo Wyspiańskiego zajmowały – jest dojmujące. Zaczyna się to już w młodzieńczych listach, kiedy malarz pisze do Lucjana Rydla:

*Ja też jestem publiczność, ja się zawsze uważam za publiczność, otóż pisz dla takiej publiczności, której naprawdę trzeba się namyśleć, co powiedzieć, i której nie wystarczy gadać cały wieczór, wypełnić cały wieczór, ale której trzeba wypełnić ideami i myślami cały wieczór, która się nudzić nie pozwoli. [...] Czekam na dalsze akty, żeby mną zatrzęsły, bo ja jestem właśnie najprzeciętniejszym krakowskim widzem. Co na mnie działa, na każdego i na ogół działa także*<sup>82</sup>.

82 Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, dz. cyt., s. 424–425 (list z 22 stycznia 1897) i 484–485 (list z 11 lipca 1897).

Te emfaticzne młodzieńcze zdania zdradza ją kilka zasadniczych cech, którym Wyspiański pozostanie wierny i później. Po pierwsze posiadał zdolność utożsamiania się z widzem, rozumiał jego położenie, dobrze wiedział, że publiczność nie lubi się nudzić. Doznał też na własnej skórze zmysłowej reakcji teatromana: widowisko ma człowiekiem zatrząść, porwać go, a zatem emocjonalnie wzruszyć i zaabsorbować. Aktywizacja uczuciowa stanowi fundament tworzenia i recepcji dzieła Wyspiańskiego<sup>83</sup>. Ale, i to trzecia rzecz: w teatrze trzeba również myśleć. Styl odbioru dzieła scenicznego łączy się wówczas z pracą inteligencji, jak ją objaśnia Wyspiański w *Hamlecie*: obcowanie z dziełem to akt zaangażowanej współkreatacji, otwarty proces włączania odbiorcy w tok tworzenia<sup>84</sup>. „A jeśli zobaczycie go [Shakespeare’a] na scenie, – będziecie też musieli – myśleć!”<sup>85</sup>

Jak to rozegrać w teatrze? Zwłaszcza, że teatr ów miał całkiem spory kanał orkiestrowy, a widzów umieszczał w wygodnych łóżach. Czy można „potrząsać” widzami, nie wrywając ich z pluszowych foteli albo łóż? Czy sama przestrzeń zaprojektowana w inscenizacji ma taką siłę, by „przełamać bierność” emocjonalną i intelektualną odbiorcy? Maria Prussak dowodzi, że Wyspiański „przekształca pozycję publiczności – nie włączając widzów do bezpośredniego działania, nie naruszając fizycznego poczucia bezpieczeństwa aktywizuje ich, wpisuje w scenariusz, wyznacza im rolę w teatralnym przedstawieniu”<sup>86</sup>. Badaczka pokazuje zarazem techniki tej aktywizacji. Jedną polegała na wiodącej roli aktorów, którzy rozgrywając napięcia między postaciami, niosąc rekwizyt, poruszając się po scenie, a wreszcie dokonując zmian w jej układzie – oddziałują na spektatorów. I nie chodzi tu o procesy identyfikacji czy empatii,

lecz zasady proksemiki. Kiedy wszystkie postaci zbliżają się w *Warszawiance* do okien, salon staje się bardziej częścią widowni niż oddzielnym fikcyjnym miejscem. Inną strategią jest stematyzowanie (także w scenografii) procesu komunikacji teatralnej. W *Wyzwoleniu* Konrad mówi, chodząc po prawdziwej scenie, o widzach do widzów i żąda od nich tego, czego żądał Hamlet: osądzenia samych siebie. I wreszcie trzecia forma to teatralna *mise en abyme*: gdy naprzeciw widowni ustawia się inną widownię, jak zwierciadło (scena w Teatrze Rozmaitości w *Nocy listopadowej*), zmuszając prawdziwych widzów do refleksji o własnym usytuowaniu w tak zastawionej pułapce.

Te obserwacje wywiedzione z trzech utworów warto by nieco rozszerzyć, zadając pytanie o modele scenografii otwartej (lub aktywnej) stworzone przez Wyspiańskiego. Wymienię trzy: przemieszczenie, opustoszenie, zniszczenie. O pierwszym była już mowa, w związku ze scenerią *Królowej Korony Polskiej* oraz środkowym aktem *Wyzwolenia*. Przestrzeń sceniczna zaprojektowana jest z takiej perspektywy, że widzowie, choć nie ruszają się z foteli, mają wrażenie przemieszczenia, zakłócenia punktu optycznego. To wrażenie osiąga artysta dzięki temu, że dobrze zna „uświęcone” konwencje przedstawiania określonych miejsc i dyskretnie je zaburza. I tak ołtarz katedry, który domaga się centralności i frontalności ustawienia (a przynajmniej dobrej widoczności), przesuwają w bok, ukazuje od tyłu, czy wreszcie – lokuje, w domyśle, na miejscu widowni (w *Skalce* ramę stanowią mury krypty, a więc to my, widzowie, jesteśmy po stronie ołtarza). <sup>84-43</sup> Z Katedry Wawelskiej w *Akropolis* Wyspiański wybiera rejonów najmniej ikonicznych, najsłabiej rozpoznawalnych – jeśli nie liczyć Konfesji Św. Stanisława, z której jednak wydobywa i ob-

83 Tak przynajmniej sądził Brzozowski. Autor *Legendy Młodej Polski* wysunął też oryginalne wyjaśnienie otwartej formuły dramatów Wyspiańskiego. Wyspiański był jego zdaniem artystą o jednostronnym (choć wybitnym) talencie. Przedstawiał wyraziste, ale wybiórcze i cząstkowe momenty rozwoju postaci i sytuacji, tylko takie, które dały się ująć w sposób

zmysłowo-plastyczny – natomiast dalszy rozwój sytuacji, jej „scalkowanie”, także intelektualne przemyślenie w zakresie spójnej kompozycji i układu – zanieczyściwał. Za złożenie w całość owych osobnych, nadzwyczaj sugestywnych i poruszających momentów – odpowiadał już sam widz. Zob. Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 50.

84 Zob. Ewa Miodońska-Brookes, „*Hamlet*” *Szekspira i Wyspiańskiego*, [w:] tejsze, „*Mam ten dar bowiem...*”, dz. cyt., s. 200.

85 Cyt. za: taż, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, tamże, s. 139, przypis 12.

86 Maria Prussak, *Scena? – wielka, otwarta*, dz. cyt., s. 63.



darza życiem jedynie postaci anielskich atlantów. Dziwiono się, skąd w absydzie kościoła cmentarnego w *Dziadach* samotny słup-kolumna. Tymczasem właśnie ten element powoduje niepewność: czy na pewno gromada zajęła miejsce w ołtarzu głównym niewielkiej świątyni, czy to tylko boczna kapliczka, a reszta budowli jest domyślna. Obrócone bywają też przestrzenie pałacowe: fronton Akropolu w *Meleagrze* stoi bokiem, zaś pałac Laodamii jest właściwie tylko fragmentem najbardziej zewnętrznej komnaty otwierającej się na portyk (dodajmy jeszcze: komnaty nieukończonego pałacu). Dom przechodzi więc niemal bezpośrednio w ogród, a kruchość granic, jakie oddzielają go od zewnątrz, uzmysławia zasłona. Oczywiście to, czy widz da się zaangażować w te zmiany optyki, zależy i od stopnia jego spostrzegawczości, i od dookreślenia mimetycznego dekoracji.

Jedną z konwencjonalnych zasad zarówno teatru, jak malarstwa, jest frontalność. Publiczność zasiada naprzeciw sceny, która zwraca się ku spektatorom swą fasadową częścią. O ile fizycznego umiejscowienia publiczności nie dało się w czasach Wyspiańskiego zmienić (i nie było to potrzebne), o tyle układ na scenie, także za sprawą konstruowania bohatera i świata jego przeżyć, artysta przesunął w najbardziej nieoczekiwany sposób. Oglądający nie był „naprzeciw” czegoś, a „w”, „pośrodku” czegoś. „Żyjemy przecież w świecie, nie przed światem!”, zawoła w pół wieku później Merleau-Ponty<sup>87</sup>.

Strategia druga: opustoszenie, opiera się na bardzo prostym chwycie. Wszyscy aktorzy wychodzą, i przez kilka, kilkanaście sekund nic się nie dzieje. Widz obcuje tylko z dekoracją. Teatr pozostaje na chwilę bez aktorów. W *Warszawiance* po wyjściu oficerów i generalicji, po sygnale odmarszu, ze sceny wychodzi najpierw Maria, potem wybiegają Jan i Anna. Upływa chwila, kiedy panu-

je całkowita pustka. Na zewnątrz „trąba odmarszu odbywa się kilka razy mocno, w różnych odległościach z gościńca”<sup>88</sup>. Znowu mija jakiś czas, nim pojawi się za oknem wojsko, końskie lby i uderzenia kopyt. Teatr nie znosi próżni – w tych scenach to widz staje się częścią obrazu, swoją przyczajoną obecnością zapełnia salon, postawiony jest w roli świadka, który ma zobaczyć, zapamiętać i pożegnać ludzi idących na pewną śmierć<sup>89</sup>.

Na przeciwnym biegunie takiej strategii można umieścić zakończenie *Protesilasa i Laodamii* i zachodzący w nim moment podwojenia. Na łożu przy proscenium służące okrywają całunem umarłą Laodamię, gdy w tej samej chwili, w głębi, jej duch wchodzi w towarzystwie męża do grobowca. Aktorów widowiska jest więcej, niż powinno być. <sup>[44-45]</sup>

W zaskakujący sposób Wyspiański opróżnia scenę i zarazem stosuje podwojenie w *Skalce* – dzieje się to w interwale między odejściem biskupa na zamek i jego powrotem. Potrącony fragment wrót gontyny sprawia, że jej część zapada się spektakularnie i uruchamia ukryty w jeziorze mechanizm: niczym w zegarze z figurami pojawia się okrągła szyna, po której przesuwają się ku sobie dwie drewniane lalki, Lele, i biorą się w objęcia.

*[O]dbywa się to wyłącznie w porządku teatralnym i jego pustej, asymbolicznej rzeczywistości. Obraz ten całkowicie wyklucza obecność człowieka: żywego czy martwego. Parodiuje epifanię. Wyspiański przemyślnie kieruje naszą uwagę na sam mechanizm sceniczny: prymitywny, ocięzwały i bezinteresownie skomplikowany zarazem. To jedna z pierwszych maszyn śmierci w polskim teatrze – przed Kantorem, Szajną, Grzegorzewskim – służąca radykalnej destrukcji znaczenia*<sup>90</sup>.

Obrazy destrukcji i demontażu scenerii bądź dekoracji stanowią trzecią metodę ataku na bezpie-

87 Zob. Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, dz. cyt., s. 53.

88 Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 209.

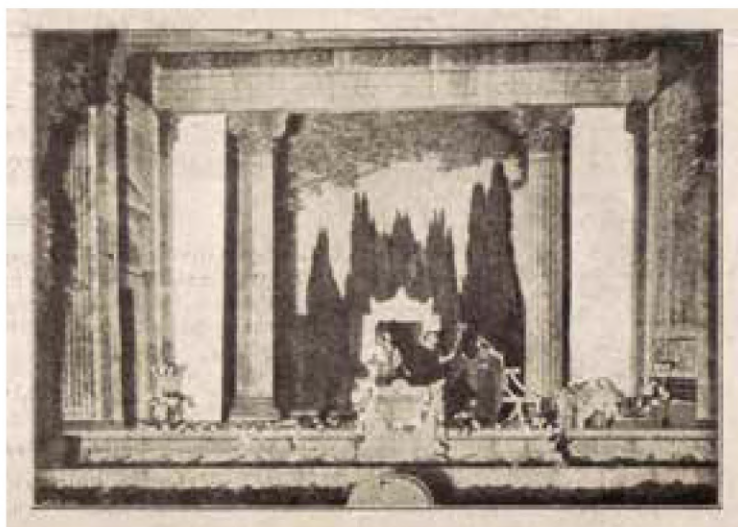
89 Choć nie jest to wprost zaznaczone w tekście *Wesela*, potencjał „pustej sceny” tkwi również w tym dramacie: między I a II aktem, zanim Isia, obłaskawwszy Gospodynię, a swą matkę, zacznie się bawić światłem lampy.

90 Grzegorz Niziołek, *Skalka – wymazywanie*, [w:] *Sztuka słowa. Sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. Joanna Zach i Agnieszka Zioliowicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 77.



44

Helena Modrzejewska jako Laodamia  
w scenie śmierci w *Protesilasie i Laodamii*  
Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Miejski  
w Krakowie, prem. 25 kwietnia 1903. APK



45

Stanisław Wyspiański, *Protesilas i Laodamia*,  
Teatr Miejski w Krakowie, wznowienie w 1909  
w dekoracjach prapremierowych. Hermes  
prowadzi Protesilasa ku Laodamii. Przedruk za:  
„Scena i Sztuka” 1909, nr 3.

czeństwo widza (bezpieczeństwo jego sądu, opinii na temat tego, co widzi). Najoczywistszy jej sens tkwi w ujawnieniu, że dekoracja jest tylko dekoracją, którą można rozebrać, zburzyć, złożyć, zwinąć. Za tym idzie również demaskowanie machin i „manekinów” teatralnych, do których należą zarówno Lele (w porządku przedstawienia oraz w porządku historii), jak i na przykład upiory zrywające się z grobów w finale *Dziadów*. „Gruz skrzące rozpryska i grób się rozpada; Szambelan z mogiły wstaje; teje chwili otwiera się inny kurhan i wstaje Panna w sukni balowej i białych welonach; nad cmentarzem słyszeć się daje melodia menueta i daleka, jakby z szumu gałązek i szelestu liści cmentarnych zagrana”<sup>91</sup>. To nic innego jak cokolwiek groteskowy pokaz mechaniki fantastycznej rodem z XIX-wiecznej melodramy. Demonstracja rekwizytorni i dekoratorni teatralnej nie neguje sensu teatru jako narzędzia epifanii, a przynajmniej nie musi od razu eksponować metafizycznego ogołocenia świata do czystego niebytu – póki są jeszcze ludzie (aktorzy i widzowie), ich wysiłek nie jest bezsensowny: „budować i burzyć” składa się na cywilizacyjną, ale i interpretacyjną (hermeneutyczną) pracę.

Problem w tym, że nie uciekając się wcale do demaskacji teatru i jego machiny, a wręcz przeciwnie – jakby zapominając o granicach i uwarunkowaniach teatru, w kilku utworach Wyspiański wpisuje w zakończenie trudne do pokazania obrazy totalnego zniszczenia i zamętu. W *Skalce* rozpada się cały świat, od podstaw tektonicznych po urbanistyczne, a bohaterowie przenoszą się w nieokreślony przestwór; podobnie w *Legionie*, w którym postaci unoszą się na kruchej tratwie po „wielkich wodach”, gdy w głębi harpie i inne mitologiczne drapieżniki rozrywają wijące się ciała. W *Legendzie II* tratwa porywa Wandę w szaleńczym pędzie, nim nie roztrzaska się ścigana przez Chochoła. Ogień, rozjuszony tłum, wicher

i pioruny zamykają *Kłątwe*. Do brzegów nicości: skalnego jasnego pustkowia, przypląwa Odys w *Powrocie Odysa*. W przeciwieństwie do znaczenia demontażu (gdzie „coś” okazuje się jakościowo inne, na przykład trywialne) albo transparentu (gdy jedno staje się drugim), w obrazach kosmicznej i całkowitej destrukcji „coś” okazuje się niczym, a przynajmniej jako byt przekracza wyobraźnię wzrokowo-słuchową. Dotyczy to również apoteoz wśród zgliszcz w finale *Akropolis* i *Achilleis*. Być może jest to najdalsza eschatologiczna wizja tej fazy świata, „gdzie już udawania i fałszu nie ma i tylko rum i gruz i Sąd ostatni”<sup>92</sup>, a zarazem ewokacja przestrzeni mentalnej, definiowanej przez nieograniczoną wyobraźnię. Wyspiański otwiera w tych momentach „dziwnie imponujące i tajemnicze otchłanie”; „wrażenie grozy dosięga jakichś niezmiernych monumentalnych wprost rozmiarów i kształtów [...] nie ma tu już miejsca ani na litość, ani na współczucie, bo to co poeta przed nami roztacza, przekracza wszelkie granice miar, za pomocą jakich zwykliśmy ludzką dolę oceniać i mierzyć”<sup>93</sup> – Brzozowski był chyba najbliższym nazwania fenomenu tej spotęgowanej czystej grozy.

Można się zastanawiać, czy wizje te były w ogóle przeznaczone do realizacji inaczej niż poprzez deklamację na pustej scenie. Katastroficzne i apokaliptyczne finały zdają się próbą transgresji poza możliwości przedstawiania, ale i poza granicę wytrzymałości i zdolności rozumienia widza. Realizatorzy wspomnianych sztuk, już po śmierci Wyspiańskiego, usuwali kłopotliwe sceny (zakończenie w *Legionie*) lub uciekali się do mimetycznych obrazów (morza, katedry). Z drugiej strony, skoro machina teatru nie wytrzymała wówczas poetyckich projekcji Wyspiańskiego, nie oznacza to jeszcze, że nie były one projekcjami obrazów scenicznych. Poszukując rzeczy niemożliwych na scenie, autor *Akropolis* (nieświadomie?) ociera się o abstrakcję, a w każdym razie prowokuje jej

91 Stanisław Wyspiański, *Adama Mickiewicza „Dziady”. Sceny dramatyczne tak jak były grane w Teatrze Krakowskim dnia 31 paźdź. 1901*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, red. zbior-

rowa pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 12, Kraków 1961, s. 196–197.

92 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 105.

93 Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 62–63.



przywołanie jako jedyne języka artystycznego zdolnego unieść wybuchowy dynamizm i nierealność jego wizji.

Wyspiański nie przekształcił pudełka teatru ani układu widowni, nie wyprowadził ich także na zewnątrz budynku<sup>94</sup>, nie naruszył nawet tradycyjnej funkcji kurtyny (tę wręcz odnowił i wzmocnił). W jego propozycjach scenicznych nie ma miejsca na interakcję i partycypację w dzisiejszym znaczeniu, choć zarazem jak nikt inny autor *Wesela* potrafił się odnosić do wspólnoty wyobrażeń, artystycznego *residuum* zbiorowej pamięci. W teatrze i poza nim często używa zaimków liczby mnogiej: wy, oni; co nie zmienia faktu, że widz jest dla niego jednostką przeżywającą doświadczenia teatralne na sposób intymny i kameralny. Nie zainicjuje więc również Wyspiański ruchu mas na widowni Konradowskim okrzykiem „Więzy rwij!” (nota bene wykreślonym wraz z częścią ostatnich dekoracji w ponownej edycji dramatu)<sup>95</sup>.

Postulowany dynamizm odbioru opiera się w twórczości Wyspiańskiego na, tradycyjnie związanym z teatrem, zmysle wzroku skorelowanym z całym aparatem psychicznym i fizycznym. Patrzenie miało wywoływać wrażenia motoryczne, łączyć się z recepcją słuchową, a także pobudzać intelektualnie – jak w procesie czytania. Świadczy

o tym idea pejzażu „otwierającego oczy”, która, zastosowana do teatru, czyni go miejscem odgadywania zagadki tekstu i człowieka w nim przedstawionego.<sup>96-99</sup> Przy tym wszystkim dyskurs Wyspiańskiego wymyka się z pułapki okulocentryzmu. Wzrok stanowi wprawdzie narzędzie imaginations i klucz do rozumienia świata, ale dzieje się to poprzez konkret zmysłowy, uczuciowy i egzystencjalny<sup>96</sup>. „Nie jest on samym tylko okiem – słusznie powie Brzozowski o autorze *Akropolis* – lecz duszą widzącą, którą w widzianym świecie to przede wszystkim obchodzi, co mówi jej o czymś do niej podobnym<sup>97</sup>.”

Wyspiański wspomina zarazem o „kształceniu wzroku”: „Inaczej niżli wy, co nie kształcicie wzroku, dla których stworzył Bóg szablon i szematy<sup>98</sup>.” Tu edukacja wzrokowa dotyczy więc bardziej twórców, ich stosunku do tworzywa plastycznego w teatrze i oferowanych przez nie możliwości. Szablon jest sprawdzony, bezpieczny, może się nawet podobać, ale w żadnym razie nie świadczy o „wykształceniu”, wyostreniu oka artysty. Autor *Wyzwolenia* doskonale zdawał sobie sprawę, że można psuć oczy w teatrze nie tylko fatalnymi kolorystycznie i kompozycyjnie wadliwymi obrazami (co w Krakowie zdarzało się niekiedy), lecz u samych źródeł – niezrozumieniem poten-

94 Często widzi się w Wyspiańskim patrona monumentalnego teatru plenerowego lat międzywojennych, co mają potwierdzać wysnute z jego dzieła przesłanki: wizja Elsynoru-Wawelu z *Hamleta* (dz. cyt., s. 16–17), projekt budowy amfiteatru na Wzgórzu Wawelskim, wreszcie szereg dramatów, w których koncepcja przestrzeni została wywiedziona z substancji zabytków miejskich Warszawy i Krakowa. Nie można jednak zapominać, że Wyspiański tworzy przestrzeń poetycką swoich tekstów – na wzór czy przez przyrównanie gotowych miejsc (znacznie niekiedy przetworzonych), a nie na odwrót, to znaczy nie dąży do aneksji pozateatralnych obiektów i wypełnienia ich nową strukturą działań scenicznych. Katedrę Wawelską wznosi w teatrze, na deskach scenicznych, z pełną świadomością skrótów i uproszczeń, a także drobnych „oszustw”, od tam-tam po pochodnię „na drucie”. Plan amfiteatru umieszczonego wśród innych gmachów

narodowego Akropolis również świadczył o tym, że dla artysty widowiskowość teatru była czymś innym niż widowiskowość żywej tkanki miasta. Jest wreszcie różnica między „pomyśleniem” Hamleta na krążankach wawelskich (co w języku Wyspiańskiego oznacza równocześnie „zobaczenie”, ejdetyczne wyobrażenie), a wystawieniem tragedii Szekspirowskiej na dziedzińcu zamkowym. Wątek polskiego Hamleta na Wawelu służy raczej jako sugestia interpretacyjna dla aktora niż wskazówka dla scenografa, Wawel jest ekwiwalentem Elsynoru i takim samym jak on konstruktem, a nie realnym adresem dla „teatru enwiromentalnego”.

95 Można też powiedzieć, że autor *Wyzwolenia* prywatyzuje i niuansuje figurę widza, dopuszcza emancypację publiczności: ujawniając różnorodność, wielorakość, heterogeniczność punktów widzenia, jakie reprezentuje wcale niejednolita zbiorowość widzów. Dowodem na

to może być koncepcja II aktu *Wyzwolenia* – o ile przyjmiemy, że Maski to nie tylko postacie dramatu, ale też emanacje poglądów i osób siedzących na widowni. W teatrze Wyspiańskiego nie ma jednego centralnego miejsca w środkowym rzędzie parteru, z którego „najlepiej widać”. Jest tyle punktów optycznych, ilu widzów, tyle pytań i wątpliwości, ile rozbieżnych opinii pośród różnie usytuowanych i różnorako reagujących odbiorców.

96 „Słowo jest dla Wyspiańskiego nośnikiem idei, żeby coś zrozumieć naprawdę, trzeba zobaczyć i usłyszeć żywego człowieka w scenerii, w jakiej się spotyka z innymi” (Maria Prussak, *Wstęp* do: Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, Biblioteka Narodowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007, s. LXX).

97 Stanisław Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, dz. cyt., s. 36–37.

98 Stanisław Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, dz. cyt., s. 145.





46-49

Stanisław Wyspiański, portrety Ludwika Solskiego  
w rolach: 46 - Władysława Jagiełły w *Nawojce*  
Stanisława Rossowskiego; 47 - Chudogęby  
w *Wieczorze Trzech Króli* Williama Shakespeare'a;  
48 - Starego Wiarusa w *Warszawiance* Stanisława  
Wyspiańskiego; 49 - Strażnika w *Skarbie* Leopolda  
Staffa; 1904. Przedruk za: Stanisław Wyspiański,  
*Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925.

cjału sceny i niechęcią do jakiegokolwiek ryzyka. Kontrowersja i rozstanie z Józefem Kotarbińskim miały takie właśnie podłoże: zupełnej ślepoty dobrego skądinąd organizatora i aktora na odwagę teatralno-plastyczną *Akropolis*. Kiedy w 1905 roku Wyspiański czekał na decyzję Rady Miejskiej w sprawie powołania dyrektora teatru, przeczuwał, że dotychczasowy dyrektor będzie się starał olśnić publiczność wielkimi inscenizacjami. „Może mnie będzie chciał przegonić, w afiszach oczywiście tylko, ale i to możliwe, że będą na gwałt łamać ręce i nogi na «wielkim repertuarze» [...] Połamię nam kości wielkim repertuarem, wyłupią nam oczy wystawami i gustem. Uszlachetnią nas”<sup>99</sup>. Inszenizacje (szablonowe) i bez polotu wyobraźni porównuje Wyspiański do tortur, także dla oczu.

Metafora wzroku – rozumienia, jak i oka – okna na świat, jest silnie osadzona w tradycji artystyczno-filozoficznej od czasów renesansu. Okno (prawzór dla malarzy sztalugowych) jest też swoistym medium uporządkowanej i zrationalizowanej wizji świata. Renesansowy artysta dosłownie „kszałcił wzrok”, trzymając w ręce pędzel i przyrządy geometryczne, gotów do sporządzenia idealnego prospektu. Słowo „prospekt” wydaje się jednak w odniesieniu do praktyki obrazowej Wyspiańskiego narzędziem służącym innym operacjom niż zrationalizowany perspektywizm widzenia. Znacznie lepiej przylega do jego działań teoria „pierwszego spojrzenia”<sup>100</sup>. W tej fenomenologicznej formule nie chodzi bynajmniej o najwcześniejszy, pierwotny, przedustawny etap percepcji świata – pierwsze spojrzenie może być kolejnym z rzędu<sup>101</sup>, ale o ćwiczenie oczu w chłonnym i rozumiejącym patrzeniu na obrazy znane i wielokrotnie widziane. Ten typ oglądu wyróżnia to, że jest całkowity i dojmujący. Zarówno organizujący to spojrzenie artysta, jak odbiorca-widz doznają

zmysłowej siły obrazu i absorbują jego znaczenie (niewerbalne, alogiczne, bo oparte na jakościach niesprowadzających się do semantycznego ciężaru słów). Ciekawe, jak zbieżne refleksje – z tym że odnoszące się do obrazowości w słownej konstrukcji dramatu – miał Antoni Potocki:

*Powstaje odrębny styl uplastycznienia. Oto Wyspiański, nie dowierzając jakby pamięci, na której opiera się ciągłość i jedność wrażeń czytającego – działa na nią tak, że to, co mówi, powstaje prawie w wyobraźni naszej od razu w przestrzeni, jak dzieło plastyczne, a nie w następstwie jak słowo pisane.*

*Wrażenie to wydobywa Wyspiański spotęgowaniem głównych, zasadniczych rysów. Te główne motywy raz wraz powtórzy, podkreśli, błysnie niemi przed oczyma czytelnika widza, aż w wyobraźni stanie nie kolejny łańcuch szczegółów, lecz wizja całości rzeczy. [...] Ten efekt powtarzania słów najmocniejszych, całych frazesów, całych rytmów, wynikających jak potężne przypomnienie w coraz to innym ustępie całości – to efekt zarówno w malarstwie, muzyce, i poezji znany, lecz nikt go może z taką potęgą nie zażywa, jak Wyspiański*<sup>102</sup>.

Wyspiański wciąż powraca do tych samych widoków, przedstawiając je w sposób, który zagęszcza i zmienia ich sens. Korzystając w teatrze z czwartego wymiaru: czasu, inscenizuje też formowanie się, wyłanianie obrazu scenicznego (na który składają się malowane tła, transparenty, bryły, rekwizyty, światło, ale też aktorzy i ich mowa) i zaszyfrowuje w nim dane do całościowego oglądu tego, co niesie dramatyczna rzeczywistość. Głęboka, poznająca percepcja wzrokowa ma to do siebie, że przenosi patrzącego w świat postrzegany, w samo centrum jego „zmysłowej gęstości”. Można powiedzieć, że

99 Tenże, *Listy do Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 66 (list z 17 kwietnia 1905).

100 Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. Stanisław Cichowicz, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp Stanisław Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 20–23.

101 Choć akurat scenografia przyciąga w najdosłowniejszy sposób jako pierwsza (razem z aktorem lub bez aktora) oko widza. Obraz takiej a nie innej przestrzeni rysuje się po podniesieniu kurtyny.

102 Antoni Potocki, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*, Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, Kraków 1902, s. 43–44, 45.

teatr osiągał to od zawsze za sprawą nie tyle patrzenia, ile emocjonalnego i moralnego poruszenia. Ale Wyspiańskiemu chodzi o coś więcej: ujmuje samozwrotność aktu widzenia. Oko, a w tym wypadku teatr-soczewka staje się widzialny jako taki, widzialna jest jego odwrotna, wewnętrzna strona, tył, sam nerw działania. Patrzący rejestruje reguły i proces patrzenia rozumianego jako akt interpretacji, a nie biernej percepcji<sup>103</sup>. <sup>150</sup>

Malarze końca XIX wieku i fenomenolodzy obrazu w XX wieku z nieufnością, a czasem z nonszalancją, odnoszą się do renesansowej idei okna-obrazu. *Finestra aperta* – otwarte okno nie ma już wpływu na drogi sztuki, przynajmniej do czasu pojawienia się telewizji i komputera. Inaczej jednak jest w teatrze. Tam właśnie z końcem wieku XIX nadeszła era okna, niesprowadzającego się jednakowoż do narzędzia perspektywy ani kamuflażu płaskiego tła. Dotąd, przez cały wiek reżyserzy zaprzętałi sobie najbardziej głowę tym, gdzie usytuować wejścia i wyjścia, ile dać drzwi i na którą stronę. Dekoratorom pozostawała troska o klamki. Wyspiański to wszystko wie i nie poddaje się szablonom „sytuacji scenicznych”. I właśnie nadzwyczajny użytek robi ze zwykłego okna, rozwiązując problem scenicznej głębi i pola działania aktora. Przeprowadza ścianę wielkimi *porte-fenêtres* w *Warszawiance* i *Nocy listopadowej* (sceny w Belwedrze), w *Protesilasie* i *Laodamii* markuje całościennie „okno” kolumnami i zasłoną, co powoduje nowe relacje między wnętrzem i zewnętrzem. W masywnych konstrukcjach dworów wawelskich „wybija” w warstwie kolejnych pomieszczeń, niczym w tunelu z drewnianych bali, przejście-otwór na daleki jaśniejący pejzaż. W *Sędziach* okno nie prowadzi na zewnątrz, lecz w głąb, do alkierza. W *Wyzwoleniu*

(a tak naprawdę już w *Epilogu* z 1898) dynamizuje wejście do podziemnych krypt – konstruuje okno do podziemi. Kontynuacją tej koncepcji są też witraże wawelskie pomyślane nieomal jak okna grobów, zza których spoglądają truchła królów i świętych. Okna w kaplicy *Dziadów* staną się teatrem męczarni i upiornych pościgów za Złym Panem, ale też cienką granicą oddzielającą żywych od umarłych. A okna w *Kłątwie*? Przecinają ścianę plebanii, pokazują pokoiki Księdza i Młodej wraz z całym wyposażeniem, by wreszcie na przestrzał doprowadzić wzrok widza na tylne podwórze i wiszący nad nim wał pól. Plebania jest w ten sposób wystawiona na pastwę spojrzeń, ale też wchłonięta przez dookolny krajobraz. Przykłady można by jeszcze mnożyć. I rzecz nie tylko w tym, jakie widoki i możliwości scenicznego poszerzania akcji daje rama okna, ale w tym, że wydobywa ona różnorakie znaczenia i funkcje samego spojrzenia. Wyspiański nie stworzył aktywnej (mobilnej, konstrukcyjnej, łamiącej granice sceny i widowni) scenografii. Wymyślił za to aktywne spojrzenie na obraz, do pewnego stopnia pokrewne z tym, co fenomenolodzy nazywają „pierwszym spojrzeniem”.

*Kiedyś – pamiętam – wybraliśmy się razem na spacer. Zacząłem narzekać, że prawdziwego piękna już nie ma, że piękno to gaśnie i zamiera w naszym narodzie. Właśnie w tej chwili przechodziła obok nas jakaś wiejska babina, trzymając w rękach świeżo u stolarza nabyte okienko – małe, proste, bez szyb. Kobieta palcami gładziła białe lakierowane jego ramy, przybliżając, to znów oddalając je od twarzy, przy czym uśmiechała się do siebie, zapatrzona w pustkę okiennych krosien. Wyspiański mi ją pokazał<sup>104</sup>. <sup>151</sup>*

103 Koncepcja „pierwszego spojrzenia” do pewnego stopnia uzupełnia ideę „innego spojrzenia” Wyspiańskiego, którą proponowała Ewa Miodońska-Brookes na określenie odrębnej i niezależnej postawy twórczej tego artysty (zob. Ewa Miodońska-Brookes, „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej...”, dz. cyt.). Pierwsze spojrzenie bazuje na percepcji jakości plastycznych obrazu i dostępu do zamkniętego w nim autonomicznego świata, „inne spojrzenie” wiąże się tyłeż z postrzeganiem, ileż z nie-

zależnym twórczym światopoglądem, co owocuje splotem zagadnień estetyki, etyki i metafizyki w dziele Wyspiańskiego.

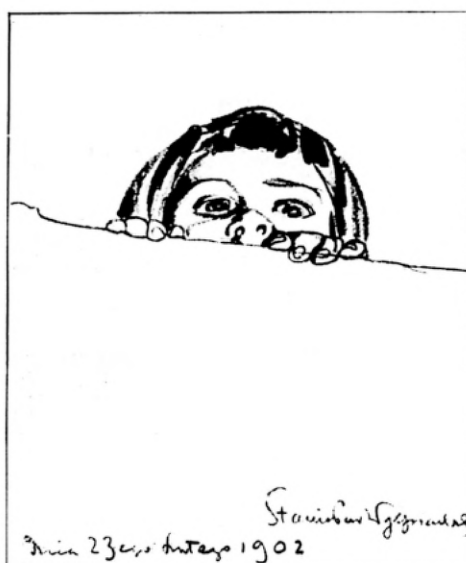
104 Leon Stępowski, *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, oprac. Janusz Stępowski, „Twórczość” 1956, nr 11, s. 190.





50  
Stanisław Wyspiański, plakat do *Wnętrza*  
Maurice'a Maeterlincka i odczytu Stanisława  
Przybyszewskiego (fragment), 1899. MNK

51  
Stanisław Wyspiański,  
szkic główki chłopca. Przedruk za:  
„Gazeta Literacka” 1932, nr 3.



Stanisław Wyspiański  
Mim 23, 1902



Dorota Jarząbek-Wasył

# **Oddeko racji do sceno grafii**

Od dekoracji do scenografii

Zbędnym stał się obecnie w teatrze dawny tapicer czy malarz-  
-dekorator, bo obmierzło już chyba wszystkim dekorowanie tego,  
co bez dekoracji świetnie może się obejść.

Mieczysław Treter<sup>1</sup>

Jedyną żywą sztuką [...] jest rozklejanie afiszów.

John Ruskin<sup>2</sup>

Narodziny nowoczesnej plastyki scenicznej w końcu XIX wieku ujmują się w literaturze naukowej nieco stronniczo. Scenografia, pojęta jako filar odnowy teatru, bywa radykalnie przeciwstawiana swej poprzedniczce – dekoracji iluzjonistycznej. Ta pierwsza wyłania się nagle, jak Wenus z kąpieli, gotowa i ukształtowana, byt niesłychany, świeży i nowy, który dezawuuje procedery starego teatru jako nieważne i absurdalne. Powstaje wrażenie, jakby wraz z jej zaistnieniem nastąpiło odcięcie od niewygodnej tradycji i złego gustu minionej epoki. Stary teatr nie ma na nową sztukę wpływu i ona nie jest mu nic winna, poza lekceważeniem. Przybytki takie jak malarnie, stolarnie i tapicernie ostoją się wprawdzie jako zło konieczne, ale odrodzona plastyka ma oparcie i inspirację gdzie indziej: w ruchach reformatorskich przeobrażających sztukę europejską. Tętno jej przemian bije więc poza teatrem, w łonie awangardy plastycznej. W takim rozumowaniu kryje się pewien paradoks. Nowoczesne malarstwo sceniczne okazuje się aplikacją programu i technik awangardowych grup malarskich, jest więc niesamodzielne i poddane pozateatralnym prawom. Wprawdzie jest to naśladowanie eksperymentu plastycznego najwyższej próby, ale zrodzone na gruncie zupełnie innej sztuki, inaczej uwarunkowanej i inaczej odbiera-

nej. W próbach opisu jakości plastyczne scenografii dryfują swobodnie ku skojarzeniom ze znanymi arcydziełami reformatorów malarstwa, znacznie trudniej pokazać ich dramaturgię w spektaklu, to znaczy żywotną rolę jako *dramatis personae*. Na tę kwestię nakłada się jeszcze problem zasadniczej nieprzekładalności malarstwa – jako rzeczy danej naocznie i bezpośrednio – na język werbalnego opisu. Zwracają na to uwagę fenomenolodzy sztuki, proponując, by nie mówić o tym, co jest na obrazie, lecz jak on działa<sup>3</sup>. W odniesieniu do scenografii teatralnej jest to jednak bardzo trudne, bo jak opisać działanie czegoś, co fizycznie dawno już zniknęło wraz z efemerycznym przedstawieniem?

Te dwie tendencje: wprowadzanie ostrego rozgraniczenia między teatrem przed reformą i po reformie (czyli rozdziału między dekoracją a scenografią) oraz stosowanie do periodyzacji, opisu i oceny scenografii kryteriów *par excellence* malarskich (klasycznej historii sztuki) rządzą większością opracowań. Prawdopodobnie nie sposób pisać inaczej – bez kontrastów i efektów nieciągłości oraz bez zapożyczeń interdyscyplinarnych, nawet gdy oddają one jedną sztukę w niewolę innej. Wydaje się jednak, że w przypadku historii polskiej plastyki scenicznej od końca lat 90. XIX wieku do połowy wieku XX warto poświęcić jednolity obraz

1 Mieczysław Treter, *Teatr a sztuki plastyczne. Uwagi o scenografii polskiej*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1933, s. 1.

2 John Ruskin, *Siedem blasków architektury [wstęp]*, Londyn 1880, cyt. za: Ernst H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psycho-*

*logii sztuki dekoracyjnej*, przeł. Joanna Holzman i Dorota Folga-Januszewska, red. nauk. Dorota Folga-Januszewska, Universitas, Kraków 2009, s. 41.

3 Zob. Daria Kołacka, *Wprowadzenie*, [w:] Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*.

*Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, przeł. Małgorzata Lukaszewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 19.

triumfującej nowej sztuki i jej estetyki na rzecz rozbitego i znacznie mniej konsekwentnego, a przy tym trudniej uchwytnego zjawiska przenikania się starych i nowych form i technik. Szczególnie jest to widoczne w dwóch punktach: samego terminu „dekoracja” oraz rozróżnienia między formą a technologią wytwarzania dekoracji scenicznych. Pierwszy punkt: terminologia – prowadzi do dostrzeżenia możliwych związków między sceną a sztuką dekoracyjną (której przejawem może być rozkwit plakatu teatralnego oraz samo pojęcie stylizacji w oprawie teatralnej). Drugi punkt: technologia – każe wziąć pod uwagę wciąż silne połączenia teatru z malarstwem (poprzez kategorię „obrazu”) oraz długi, żmudny i oporny na rewolucje proces „robienia” scenografii wspólnym wysiłkiem malarza, stolarza i maszynisty.

### Dekoracja: rzemiosło i artyzm

Wbrew opinii Mieczysława Tretera, który ogłosił w 1933 roku, że „możemy już wykreślić ze swego słownika wyświechtane, z dawna wszystkim obrzydłe, a z gruntu fałszywe określenie: Dekoracja Teatralna”<sup>4</sup>, sam termin miał się dobrze. W książce *Teatr a sztuki plastyczne. Uwagi o scenografii polskiej*, z której pochodzi ten cytat, każda z szesnastu reprodukcji fotograficznych prac Stanisława Śliwińskiego, Wincentego Drabika, Karola Frycza i innych artystów zaczyna się od słów „dekoracja do” i nie ma w tym krzty złej woli. Zarówno Wyspiański od 1902 roku, jak Frycz od 1924 roku uczyli w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych „malarstwa dekoracyjnego”<sup>5</sup>. Wincenty Drabik w latach 1918–1933, a po nim Władysław

Daszewski mieli w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych kurs dekoracji teatralnej<sup>6</sup>. Termin nie budził więc aż takich oporów, a dodatkowo łączył projekty sceniczne z dziedziną sztuki stosowanej, o czym jeszcze będzie mowa.

W publicystyce uciekano się do szerszej gamy określeń: plastyka sceniczna (przy tym „plastyczność” oznaczała „trójwymiarowe”, „bryłowe” kształtowanie sceny), nowoczesne malarstwo sceniczne, malarstwo dekoracyjne, artystyczne malarstwo dekoracyjne, lub – opisowo, poprzez konotacje z innymi sztukami (muzyką i architekturą) – komponowanie sceny, budowanie/konstrukcja przestrzeni. Termin „scenografia”, postulowany przez Tretera, na dobre rozgościł się w języku dopiero w kilka lat po II wojnie światowej, między innymi wraz z nadaniem wydziałom powstającym w Akademii Sztuk Pięknych nowoczesnej już nazwy. Do dziś jednak używa się określenia „dekoracje teatralne” w neutralnym znaczeniu zespołu środków wizualnych towarzyszących przedstawieniu.

Była więc dekoracja, w zależności od kontekstu wypowiedzi i jej programowego zaognienia, słowem fachowym, technicznym, przezroczystym albo określeniem pejoratywnym, zwalczanym, równoznacznym z grzechami teatru XIX wieku. Do tych zaliczano uniformizację i szablonowość scenerii (gotowe komplety dekoracji do nigdy nie-napisanych sztuk, jak aforystycznie ujął to Wyspiański) oraz iluzjonizm malarski (imitacje trójwymiarowości na płaszczyźnie, obciążone masą detali, niuansów archeologiczno-etnograficznych). O zepsuciu dekoracji napisano już tak wiele, iż nie ma sensu tego powtarzać. Odejście od niej miało

4 Mieczysław Treter, *Teatr a sztuki plastyczne...*, dz. cyt., s. 1.

5 Plastyka sceniczna była w krakowskiej szkole przyporządkowana tej dziedzinie malarstwa, którą w odróżnieniu od tablicowego, sztalugowego – nazywano ściennym lub dekoracyjnym (polichromie kościelne, dekoracje zewnętrzne i wewnętrzne architektury). Działająca w krakowskiej uczelni Szkoła Specjalna Malarstwa Dekoracyjnego w 1930 roku

została przemianowana na Szkołę Specjalną Malarstwa Dekoracyjnego i Teatralnego (1930–1950) i ten moment uznaje się za powstanie w Krakowie nauczania scenografii jako wyodrębnionej sztuki (nadal nazywanej malarstwem teatralnym). Wyspiański pracował jako pedagog w latach 1902–1905, Frycz od 1924 do 1950 roku. Zob. *Scenografia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od Wyspiańskiego do czasów współczesnych*, tom I. *Wiek*

XX. 1902–2001, koncepcja, red. i wybór mat. Małgorzata Komorowska, Roman Łodziński, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2017, s. 20–21 i następne.

6 Dekorację powiązano w Warszawie z architekturą wnętrz. Ksawery Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.



wyrzecz teatr zlemu malarstwu (akademicko-naturalistycznemu), a skierować ku malarstwu nowoczesnemu, awangardowemu oraz ku architekturze, muzyce, choreografii.

Między neutralnym a skrajnie negatywnym znaczeniem terminu powstaje luka. Istniał tymczasem obszar, w którym słowa „dekoracja” i „dekoracyjny” miały na przełomie wieków pozytywny wydźwięk: mowa o projektowaniu i zdobieniu, które mieściły się w obrębie sztuk stosowanych, użytkowych czy właśnie dekoracyjnych<sup>7</sup>. W omawianej epoce w Polsce wspomina się również o „rzemiośle” i „przemysle” artystycznym. Gdy z niedowartościowanej *techné* wyłaniała się autonomiczna sztuka designu, to właśnie dekoracja rozsiewała dookoła zarodki estetycznego fermentu, będąc terenem tak zwanego Art and Crafts Movement (dziś pewnie nazwano by to „zwrotem dekoracyjnym”). Mniej więcej w połowie XIX wieku rozgorzały intensywne dyskusje o dekoracyjności i rękodziele, które pobudził, z jednej strony, zalew seryjnych wyrobów przemysłowych (nie zawsze w dobrym guście zdobniczym i dobrej jakości), z drugiej – zachwyt nad wytworami rzemieślniczymi kultur pozaeuropejskich, w tym także tych uznawanych za „prymitywne”. Proces, który Ernst Gombrich nazywa nowym podejściem do projektowania, wiązał się z lękiem przed upadkiem ręcznego rzemiosła i nastaniem masowego, złego smaku; ale też zakładał twórczą opozycję wewnętrzną. Praktycy i teoretycy sztuki dekoracyjnej postulowali, by uwolnić ją spod wpływów malarstwa iluzjonistycznego, jako niezgodne

go z naturą dekoracji, wulgarnego. Opór wobec iluzjonizmu powstał więc w łonie sztuk dekoracyjnych, zanim dotarł na scenę z jej przebrzmiałymi dekoracjami. Najlepiej ilustruje to fakt, że gdy w latach 60. XIX wieku teatr europejski był pod urokiem skrajnego realizmu (uzyskiwanego środkami malarzkimi), w innej dziedzinie dokonano „zadziwiającego odkrycia, że obrazy olejne pełne światłocienia i perspektywy nie stanowią najlepszej formy ornamentu do dekorowania naszych spodków i filiżanek. Stwierdziliśmy, że musimy próbować [...] oddalić się nieco od literackiej interpretacji natury”<sup>8</sup>.

Tak jak rewaloryzacji podlegała sztuka dekoracyjna, tak na nowo popatrzono również na ornament. Dotychczas sprowadzał się on – w oczach badaczy – do techniki (w tym również, w dobie przemysłowej, do mechanicznego powielania), pozbawionej znaczenia czystej dekoracyjności, na przykład powtarzalności motywów; historykom przydawał się również jako podstawa datowania określonych dzieł sztuki, ze względu na regularność występowania w określonym czasie. Z ograniczonego do wąskich funkcji drobiazgu, ornament stał się w końcu XIX wieku kluczem hermeneutycznym otwierającym dzieje kultury i sztuki. Dostrzeżono w nim przejaw ludzkiej wytwórczości, w którym spoczywają prazródła sztuki, czy też, jak pisze Wiesław Juszcak, jego „archaiczną ontologię”. W ornamencie – w sposób nienaturalistyczny, wyrafinowany, chciałoby się rzec: abstrakcyjny – objawił się pierwotny system znaków powiązany z kulturowym kontekstem<sup>9</sup>. Ważną rolę odegrał

7 Sama terminologia sprawia do dziś sporo kłopotów. Z jednej strony określenie „dekoracyjny” w odniesieniu do malarstwa wprowadza na myśl monumentalną, wielkoformatową i doniosłą w swej funkcji religijnej i społecznej sztukę ozdabiania kościołów i pałaców, dekorację architektury. Z drugiej strony znajdują się przedmioty dekoracyjne, użytkowe. W obu stosowano też ornament, formy zdobnictwa. O kłopotach z pojęciem, a także relacjach dekoracji i ornamentu oraz abstrakcji i ornamentu, pisze Wiesław Juszcak, „Występny ornament” czyli o napięciach między sztuką a kulturą, [w:] tenże, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 172–192.

8 Ernest Francisco Fenollosa, *Natura sztuki pięknej*, „The Lotus” 1896, cyt. za: Ernst Gombrich, *Zmysł porządku...*, dz. cyt., s. 58. Augustus Pugin strofował wiktoriańskich projektantów, że tworzą kobierce i tapety roślinne z efektem światłocienia, których fikcyjna trójwymiarowość rozpada się i zaprzecza sama sobie w kontakcie z realnym pomieszczeniem. Zalecał płaski wzór geometryczny. Przypnieć trzeba jednak, że angielskim reformatorom, takim jak Pugin czy Ralph Wornum, przyświecał pozytywistyczny ideał prawdopodobieństwa i harmonii – iluzjonistyczny kobierzec po prostu nie był dość prawdziwy w realnym pomieszczeniu. Z tego samego powodu Wornum krytykował wyloty instalacji

gazowych w kształcie kwiatów, podkreślając, że w naturze kwiat musiałby zwiędnąć pod wpływem gazu i powietrza. Zob. tamże, s. 36.

9 Argumentowano, że w ornamencie ludzkość pozostawia „odciśnięty własny ślad” w różnych fazach swego istnienia. Zob. Dorota Kudelska, *Ornament i drogi polskiej sztuki. Dlaczego Malczewskiemu nie podobały się franciszkańskie freski Wyspiańskiego*, [w:] *Przemysleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, Mateusz Bourkane, Michał Haake, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Nauk, Poznań 2009, s. 403.

w tym procesie Wiedeń, gdzie nastąpiło „osobliwe spotkanie ornamentu i eksperymentalnych form malarstwa”<sup>10</sup>. To zetknięcie miało wpływ na teatr, o czym świadczą staranne studia Wyspiańskiego nad wzornictwem ludowym w *Bolesławie Śmiałym* oraz przetwarzanie wzorów rodzimych i orientalnych w projektach kostiumowych Karola Frycza.

Ruch odnowy rzemiosł i wzornictwa miał trzy aspekty, które wydają się ważne dla dokonującej się znacznie później reformy plastyki scenicznej, dlatego warto się im przyjrzeć – robiąc przeskoki między dziedzinami użytkową i teatralną. Te trzy punkty to: status twórcy, stosunek do tworzywa, materii i wreszcie zasady artystycznego działania.

Orędownicy sztuki stosowanej dostrzegli w rzemieślniku gwaranta tego, co najcenniejsze w wytworach: indywidualnego wkładu ludzkiej ręki (z jej organicznym rytmem), co z kolei prowadziło do nadania wartości temu, co niedoskonałe, chropowate, świadczące o trudzie walki z materią. Stąd niedaleko do uznania artyzmu rzemieślnika i podniesienia rzemiosła do rangi sztuki. Byli tacy, którzy uważali, że prawdziwi natchnieni rzemieślnicy wyginęli wraz ze średniowieczem. John Ruskin ironizował, iż ostatnim pracującym ręcznie rzemieślnikiem – jest afiszera teatralny. William Morris, zakładając swoje manufaktury, wierzył jednak, że odnowa rzemiosła jest możliwa. Obok twórczo usamodzielnionego rzemieślnika wyrósł przy okazji artysta-projektant (wykształcony plastyk), który wchodził z tym pierwszym w profesjonalną symbiozę i porozumienie. „Cokolwiek bądź projektujemy, dla jakiegokolwiek materiału – musimy znać ten materiał, musimy znać sposób jego użycia. Zanim artysta przystąpi choćby nawet do szkicu, do pomysłu, już powinien do głębi zbadać technikę wykonania. Projektując zaś, powinien

nieustannie myśleć o rzemiośle, które jego myśli, jego ideę przekuje w piękno okratowanego okna czy mebel zdobiący wnętrze” – mówił Wyspiański, człowiek, „który nawet formaty książek dla swoich Dzieł wymyślił”<sup>11</sup>.

Jeśli spojrzeć na grunt teatralny, okaże się, że w końcu XIX wieku podobną rehabilitację przechodzi zawód dekoratora teatralnego: od malarza-rzemieślnika – po samodzielnego i twórczego artystę. Malarstwo sceniczne postrzegano przez całe dekady jako niewdzięczne i trudne zajęcie. Choć jego wykonawcy mieli profesjonalne wykształcenie (i często działali niezależnie jako pejzażyści, portreciści, ilustratorzy), dekoracja sceniczna sytuowała się zawsze niżej w wewnętrznej hierarchii sztuk plastycznych, zapewne ze względu na swą nietrwałość i warunki powstawania. Dekorator musiał wejść na służbę nie tylko konwencji teatralnych<sup>12</sup>, ale przede wszystkim szalonego nieraz tempa pracy w budynku teatralnym – wiele płócien wykańczano nocą, by zdążyć na premierę, a po latach wyrzucano na śmietnik, by zrobić miejsce nowym. W drugiej połowie XIX wieku malarz teatralny musiał godzić swoją indywidualność twórczą z szablonem, wzorem, podług którego wykonywał obrazy i choćby dlatego stawał się milczącym rzemieślnikiem. Przemiana profesji dekoratora w scenografa wspierającego unikalny kształt inscenizacji była nie tylko jakościowa, ale mentalna i instytucjonalna. Łatwiej ją zarejestrować, bo uwidoczniła się w dyskursie publicznym, prasowym i nomenklaturze samego teatru, ogłaszano ją triumfalnie jako rzecz nową i bez precedensu. Ale równie interesująca jest ukryta strona zjawiska, którą trudno uznać za punktowe zdarzenie rewolucyjne, warunkował ją bowiem długotrwały proces i kształt organizacyjny teatru dojrzewający

10 Tamże, s. 398.

11 Henryk Uziembło, *Jego korekta*, „Czas” z 27 listopada 1932, cyt. za: *Wyspiański nieznanym*, red. Łukasz Gawel, Małgorzata Laskowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 36.

12 Tu zresztą kryje się osobna kwestia, chyba przeoczona przez większość

krytyków XIX-wiecznej „sztampy”.

Iluzjonizm dekoracji nie był wyłącznie pochodną reguł stylowych akademizmu i realizmu malarskiego. Iluzja jako dążenie – przez naśladowanie – do prawdy, stwarzanie idealnego i dopracowanego w szczegółach „analogonu” świata była w końcu głównym postulatem teatru ery

idealizmu realistycznego, panującego w XIX wieku w grze aktorskiej, reżyserii, i w scenografii. To teatr żądał od malarza iluzjonizmu, a nie malarz narzucał go scenie.

przez cały XIX wiek, choć na widzialności zyskała u jego schyłku. Chodzi o współistnienie za kulisami rzemieślnika-artysty i artysty-projektanta, zdolności wymyślenia i umiejętności wytwarzania. W teatrze dział techniczny i jego rozliczne branże wspierały sztukę scenografa, aktora czy reżysera, a nawet stanowiły warunek *sine qua non* ich powodzenia<sup>13</sup>. Artysta potrzebował rzemieślnika, a rzemieślnik artysty, czasem zamieniali się wręcz miejscami. Zygmunt Wierciak, dekorator-rzemieślnik, wyrazi sprawę jasno: „Wyspiański uczył nas «odwagi» fachowców! – wszystkich w teatrze uczył teatru”<sup>14</sup>. Wymiana doświadczeń rzemieślniczych i artystycznych trwała na dobre również w malarstwie nowoczesnym, wystarczy wskazać wpływy sztuki prymitywnej na warsztat Picassa, czy nauki, jakie wyciągał George Braque z obserwacji... malarzy pokojowych (np. technikę „grzebienia” imitującą w fakturze farby strukturę marmuru lub drewna)<sup>15</sup>.

„Jest w sztuce rzemiosło” – Norwidowska fraza nigdzie jednak tak się nie sprawdzała (i nie sprawdza), jak w teatrze. Idealnym rozwiązaniem było, gdy obie sfery skupiały się w ręku jednej osoby. „Malarz teatralny to ten, co i sam umie zaprojektować dekorację, i umie ją sam na podłodze wymalować”<sup>16</sup>. W praktyce teatralnej z czasem doszło jednak do rozdzielenia kompetencji: malarz proponował plany i rysunki, których egzekucją zajmowały się pracownie techniczne teatru, w tym

oczywiście najważniejsza w tym kontekście: malarz. W ten sposób Stanisław Wyspiański ściśle współpracował w Krakowie z dekoratorem Janem Spitzialem, a we Lwowie ze Stanisławem Jasieńskim, Zygmuntem Balkiem i Ignacym Stahlem<sup>17</sup>. W międzywojniu wiele projektów scenograficznych cudzego autorstwa wymalował na krakowską scenę Zygmunt Wierciak, a dekoracje Andrzeja Pronaszki dla tej samej instytucji często wykonywał Alfred Nagibor (Neugebauer). Poza Stahlem i Nagiborem, wszyscy wspomniani byli absolwentami studiów malarskich, choć ich rola w teatrze bliższa była rzemiosłu (pracowali według podanego przez kogoś szablonu). Trudno wyrokować, na ile współpraca etatowego dekoratora z artystą-malarzem zawsze układała się harmonijnie. Wyspiański radził swemu uczniowi Wincentemu Drabikowi, by dobrze poznał arkana warsztatu scenicznego, choćby po to, „żeby malarz teatralny miał możliwość zastosowania scenicznego wizji teatralnych, dekoratorzy bowiem chętnie mówią o nich jako o niewykonalnych”<sup>18</sup>. A więc czasem należało rozpoznać potencjalne źródło oporu, jakim są w teatrze zaskorupiałe nawyki i konwencje, a jeszcze częściej ograniczenia finansowo-materiałowe<sup>19</sup>.

Przykład Drabika dowodzi, że rozwój artystyczny scenografa polegał na stopniowym integrowaniu wiedzy zarówno rzemieślniczo-dekoratorskiej, jak malarsko-inscenizacyjnej. Najpierw Wyspiański posłał go w 1903 roku do Wiednia dla przyjrze-

13 Tę symbiozę rzemiosła i sztuki, jak również praktykę i etykę współpracy w tradycji teatru krakowskiego kilkakrotnie omawiała Diana Poskuta-Włodek. Zob. też, *Krakowska szkoła rzemiosła teatralnego*, [w:] *Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia*, red. Agata Dąbek i Wanda Świątkowska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 17–33; też, *Drużyna Frycza – krakowscy mistrzowie rzemiosła teatralnego*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, red. Joanna Stawicz-Podlipska i Ewa Partyga, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 193–204.

14 Zygmunt Wierciak, *Gabinet J. Spitzia*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 38 (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 13 września 1937).

15 Waldemar George, *Stan współczesnego malarstwa francuskiego*, „Południe” 1925, nr 2, s. 19.

16 Franciszek Siedlecki, *Karol Frycz*, „Dzień Polski” 1927, nr 228/229, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, wstęp i oprac. Wojciech Dudzik, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 183.

17 Na temat lwowskiej tradycji dekoratorskiej, zob. Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Societas Vistulana, Kraków 2019, s. 459–497.

18 *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, t. 2, s. 440.

19 Nie sam konflikt idei i twardej praktyki, a spór pokoleń odsłania się w liście Karola Frycza do kierownika literackiego Teatru Rozmaitości, w którym pojawia się też nazwisko niechętnego Fryczowi dekoratora Stanisława Jasieńskiego. Frycz buńczucznie się odgrażał: „niech pamięta, że ów słusznie przez niego nazwany: «jakiś obdartus z Krakowa» już wystawiał w Warszawie kilka sztuczek, i postawiłby sprawę tak: projekty Frycza umie wykonać taki mistrz jak Drabik, ale nigdy stary dziadyga lwowski Jasiński”. List z 7 lutego 1915 roku do Adama Grzymały-Siedleckiego. *Listy Karola Frycza*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 52–53.



nia się technikom Hermanna Burghardta i Johanna Kautsky'ego, wytwórców osławionych (w naszej literaturze teatrolologicznej) gotowych dekoracji scenicznych. Chociaż era tych dekoracji minęła, autor *Bolesława Śmiałego* uznał, że wciąż można się od ich twórców czegoś nauczyć: najwyższej techniki wykonania. Potem Drabik był po prostu „pomocnikiem” w pracowniach dekoratorów teatralnych we Lwowie (Jasieński) i Warszawie (Śliwiński)<sup>20</sup>. Różnice między rzemieślnikiem-czeladnikiem, rzemieślnikiem-dekoratorem, artystą-malarzem i wreszcie malarzem-inscenizatorem w biografii Drabika przestają mieć znaczenie, wszystkie te funkcje zazębiają się lub wzajemnie warunkują. Często się o tym zapomina i przedstawia twórczość nowoczesnych malarzy dekoracji jako gwałtowne zerwanie z tradycją. Tymczasem z punktu widzenia praktyki scenicznej (a nie manifestów programowych) nie było w tym nagłej rewolucji, lecz – łagodna i naturalna ewolucja, podobna do tej, jaka przyświecała etosowi rzemieślnika-artysty w sztuce stosowanej. Istnieje ukryta i niekonfliktowa zależność między takimi faktami, jak: ukonstytuowanie się stałej dekoratorni w Teatrach Warszawskich w 1835 roku<sup>21</sup>, pierwszy benefis na rzecz pracowników technicznych w Krakowie w 1900 roku i ściśle, równoprawne działanie zespołu artystycznego i technicznego pod egidą Leona Schillera, wprowadzone też jako zasada do szkolenia reżyserów i scenografów w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w latach 30. XX wieku.

Wróćmy do dwóch innych aspektów, które łączą odnowę wzornictwa z reformą plastyki teatralnej. Sztuka stosowana ożywiła refleksję o tworzy-

wie. I można je rozumieć dosłownie: jako materię (kamień, tkanina, glina, drewno), z której oporem mierzy się twórca; jak i szeroko – jako zawarty w materii potencjał formy, kształtu, który artysta może ukryć lub uzewnętrznić. Co do pierwszego, wąskiego znaczenia, to w zasadzie sztuka dekoracyjna XIX wieku powinna być wrogiem teatru. Nie znosiła ona wszelkich podróbek, falsyfikacji, ułatwień, skrótów, zastępowania tanimi materiałami tych kosztownych i rzadkich. Jednym słowem walczyła z tandetą materiałową, a tymczasem teatr „stoi” na tandecie i z niej wyczarowuje swoje efekty. Jego wstążki są „półjedwabne”, a „fręzle” – „półzłoto”. „Oto wynoszą graty, sprzęt, złudną tandetę!”<sup>22</sup> Marmury, spiże, mozaiki są malowane na płótnie, zbijane z dykty, a w najlepszym razie – podświetlane, „malowane” światłem na neutralnym tle. W każdym z tych przypadków, nawet w dekoracji konstrukcyjnej, bryłowej, teatr zaprzecza idei trwałości i solidności materiału. Nigdy nie będzie sztuką dekoracyjną trwającą wieki w piaskach Egiptu czy paleolitycznych jaskiniach, a potem w gablotach kolekcjonerów.

*Jest coś istotnie tragicznego w sztuce dekoracyjnej teatralnej; jest ona chwilową, jest tylko na jeden wieczór, a potem znika, jak owa rzeźba Michała Anioła zlepiąca ze śniegu. Sztuka to, co przechodzi jak sen, sztuka nierealna, bo nie tworzona w materiale, lecz udająca materiał; wspaniałe marmurowe pałace na scenie chwieją się od dotknięcia, jest to udawanie rzeczywistości. Stąd jakaś melancholia, która cicho stoi za każdym artystą malarzem scenicznym i prawie nigdy go nie opuszcza*<sup>23</sup>.

20 Zob. Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku, tom IV, red. Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009, s. 69–71.

21 To data zatrudnienia na stałe w warszawskim teatrze Antonia Sacchetti'ego jako głównego malarza dekoratora. W ten sposób, współpracujący dotąd na zasadzie wolontariatu i luźnych zleceń malarze zostają włączeni w strukturę zawodową teatru. Za tym idą konsekwencje, które nas tu

interesują: malarz stale obecny w budynku nawiązywał inne, bezpośrednie relacje z tamtejszymi pracownikami. Zob. Barbara Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 123–137. Zob. też Maciej Nowak, *L'Atelier de Décoration Théâtrale de Varsovie*, „Polish Art Studies” 1992, t. XIII, s. 162–163.

22 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 5, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 178–179, 175.

23 Franciszek Siedlecki, *Karol Frycz*, dz. cyt. s. 186.

Te rzewne refleksje nie zmieniają jednak faktu, że i w teatrze obowiązuje postulat solidności, tyle że nie w znaczeniu solidnych materiałów, ale jako perfekcja wykonania przedmiotu (rekwizytu, kostiumu, części dekoracji) w kongenialnej zgodzie z artystycznym projektem. Obiekty teatralne, choć ukształtowane w nietrwałych, lichych lub drugorzędnych materiałach – były wytworem ręcznym i unikalnym w pełnym tego słowa znaczeniu.

A dodatkowo służyły objawieniu niepowtarzalnego i niebanalnego sensu. „Teatralność» powstaje «z byle czego», ale nie byle jak” – napisze Józef Jarema<sup>24</sup>. Można by dopowiedzieć: i nie z byle powodu.

Pytanie o tworzywo teatru staje się obsesją jego reformatorów (również w Polsce), a namysł nad istotą i materią scenografii fundamentalnie się z tym łączy. Odpowiedź prowadzi w dwóch kierunkach: ku odmaterializowaniu lub, przeciwnie, materializacji i obnażeniu „roboty” i szwów scenografii. W pierwszym przypadku malarstwo sceniczne jest medium, środkiem do wywołania „wizji” poetyckiej, która dokonuje się w umyśle widza. Nieważne, czy technicznie malarz sceniczny posłużył się barwą, liniami, tekstylnymi kotarami czy konstrukcją drewnianą odpowiednio podświetloną – efekt jego dzieła konstituuje się w wyobraźni odbiorców, po drugiej stronie sceny, w ciemni sali. Medialny charakter scenografii nie neguje oczywiście jej podstaw tworzywowych, ale prawdziwy jej twór jest wyobraźniowy, jest jak odbite od płótna czy konstrukcji wrażenie.

Natomiast efekt materializacji ściśle łączy się z krytyką malarzkiego iluzjonizmu jako sztucznej skorupy nałożonej na teatr i obcej mu pod każdym

względem. Istotą iluzjonizmu plastycznego było zatarcie tworzywa i śladów pracy, osiągnięcie efektu całkowitej przezroczystości medium – i „realności” rzeczy przedstawionej. Malowane winogrona nie skuszają jednak ptaków, zbyt są nieprawdziwe. Prawdą jest tylko czysta sztuka. Pokazać czystość teatru można albo przez demaskację jego umowności (na przykład w olśniewająco kolorowych i nierealistycznych dekoracjach, które manifestują swoją fikcjonalność), albo przez podkreślenie tekstylnego i konstrukcyjnego kształtu dekoracji, i wreszcie przez wyczyszczenie teatru ze wszystkiego, do nagich desek i pustego wnętrza. Teatr to podłoga, sznury, kulisy, mechanizmy, głębia i proscenium obnażone w swojej najbardziej elementarnej funkcjonalności. Ujawnia się paralela między tym, jak sztuka wzornicza i projektowania wypiera się na pewnym etapie bogatego i widocznego ornamentu (który dawniej ją konstituował) na rzecz funkcjonalności – i tym, jak oprawa plastyczna w teatrze przestaje być już tylko ozdobnikiem widowiska, a zaczyna tworzyć jego „kościć”, esencję. „Dom bez brwi” projektu Adolfa Loosa, czyli kamienica z szeregiem okien bez gzymsów i idealnie gładką fasadą, powstał w 1909 roku w Wiedniu, zanim teatr europejski odkrył na dobre nagą scenę<sup>25</sup>.

W tym miejscu tworzenie paralel między ukonstytuowaniem się sztuki dekoracyjnej i reformą dekoracji teatralnej musi przejść w zagadnienie bezpośredniego wpływu. Nie ulega wątpliwości, że od europejskich mistrzów projektowania polski teatr bierze technikę stylizacji (którą zresztą na swój sposób modyfikuje) oraz zainteresowanie wzornictwem ludowym.

24 Cyt. za: Katarzyna Fazan, *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. Karolina Czernska, Cricoteka, Kraków 2018, s. 195.

25 Poszukiwanie w teatrze jego zasadniczej formy, niepodporządkowanej innym sztukom, zwłaszcza malarstwu iluzjonistycznemu, przypomina pytanie stawiane w sztuce stosowanej: czym różni się ona od sztuk plastycznych i jakie są reguły jej wewnętrznej organizacji? Projektanci odpowiadali na to rozmaicie: na przykład podkreślając

plaskość i geometryzację, potem rytm (w ścisłym związku z muzyką, jako sztuką sugestii, a nie imitacji), wreszcie nagą konstrukcją. Po odrzuceniu naturalistycznej iluzji, możliwe było myślenie o sztuce dekoracyjnej w kategoriach czysto formalnego porządku, aż po zupełną ascezę. „Idea przewodnią całej działalności wiedeńskiej secesji w sztuce stosowanej i dekoracyjnej jest ścisła konieczność, płynąca z konstrukcji, unikanie jak ognia ornamentu samego dla siebie, ozdoby aplikowanej, a więc piękność

kształtu tłumaczącego się przez się – co się tyczy budowy, upraszczanie do możliwych granic w stylizacji” – napisze Frycz w relacji z Wiednia (Karol Frycz, *O teatrze i sztuce*, wybrał i wstępem opatrzył Alfred Woycicki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 61; pierwodruk w „Czasie” 1904, nr 14).

Między obiema dziedzinami istniało nie tylko pokrewieństwo nazwy i tendencji, ale i wymienność doświadczeń praktykujących je artystów. Jak w epokach poprzednich, dekoratorzy teatralni uczyli się głównie malarstwa sztalugowego (a niektórzy architektury, inżynierii i konstrukcji maszyn), tak na początku XX wieku droga do projektowania scenografii teatralnej wiodła często poprzez edukację w dziedzinie wzornictwa i dekoracji przestrzeni<sup>26</sup>. Prowadziło to do intrygujących nas dzisiaj zderzeń. Wyspiański pracował jako docent w Katedrze Malarstwa Religijnego i Dekoracyjnego.

*Dominującymi motywami w programie Katedry były wizerunki świętych, kompozycje kwiatów i układy ornamentów, ale [...] pojawiały się też tematy scenograficzne. Były one zarezerwowane tylko dla tych studentów, którzy wyraźnie interesowali się teatrem*<sup>27</sup>.

Wyspiański przez całe życie pozostawał czynnym dekoratorem wnętrz i architektury kościelnej, a jego pierwsza praca scenograficzna dla krakowskiego teatru to właściwie ornamentacyjnie potraktowana ściana kwiatów, która miała „obrosnąć” katakumby wawelskie i popiersie Adama Mickiewicza w okolicznościowym widowisku.<sup>1</sup> Autor *Wesela* był w 1901 roku jednym ze współzałożycieli Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, które urządziło w 1902 roku w Krakowie pierwszą nowoczesną wystawę zabytków dawnego i współczesnego rzemiosła (niesprowadzanych już do tzw. „starożytności”)<sup>28</sup>.

Również droga Karola Frycza, już na etapie nauki, skręcała ku sztuce użytkowej<sup>29</sup>. Po dwóch latach studiów architektonicznych na monachijskiej politechnice (w czasie gdy Monachium było

kolebką Jugendstil) Frycz dodał do swych rozlicznych podróży edukacyjnych dwa ważne ośrodki: Wiedeń i Londyn. Uczył się w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule (Szkole Rzemiosła Artystycznego) w klasie Alfreda Rollera, jednego z promotorów wiedeńskiej secesji, a od 1902 roku scenografa opery, współpracującego z Gustavem Mahlerem. W Anglii odwiedził w 1904 roku Herkomer Art School w Bushey, założoną przez Huberta von Herkomera i kontynuującą idee Williama Morrisa (oglądał też warsztaty sławnej firmy Morrisa specjalizującej się w rzemiośle artystycznym). Z Wiednia wyniósł zainteresowanie formą uproszczoną, która jest podstawą stylizacji, doświadczenie Rollerowskiej scenografii malowanej światłem, ale też sprawność wykonawczą w różnych technikach i dziedzinach: od grafiki książkowej i plakatu po fresk i dekorację teatralną. W Anglii mógł zaobserwować w praktyce, na czym polega współpraca rzemieślnika i artysty-projektanta.

Nietuzinkowe są doświadczenia Franciszka Siedleckiego w dziedzinie dekoracji. Wiąże się one z jego pobytem w Arlesheim i Dornach w latach 1915–1919, gdzie prowadził pracownię malarstwa na szkle i dekorował Goetheanum. Jako adept antropozofii mógłby powiedzieć, że cała sztuka to „sztuka stosowana” w tym sensie, iż służy poznaniu oraz urzeczywistnieniu potrzeb duchowych, jest inspirującym środowiskiem rozwoju wewnętrznego człowieka<sup>30</sup>.

Włączane w obręb doświadczeń artystycznych Wyspiańskiego, Siedleckiego i Frycza prace w innych dziedzinach, w tym w sztuce użytkowej, czyniły z nich twórców wszechstronnych albo też „artystycznych poliglotów”, jak nazwał Frycza Alfred Woycicki<sup>31</sup>. Określenie to jest polemiczne wobec arcyzmu totalnego rozumianego jako

26 Choć oczywiście nadal duża grupa dekoratorów teatralnych była absolwentami wydziałów malarstwa.

27 Małgorzata Komorowska, *Ewolucja modelu edukacyjnego. Część I: 1902–2001*, [w:] *Scenografia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, dz. cyt., s. 23.

28 Zob. Jerzy Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904.

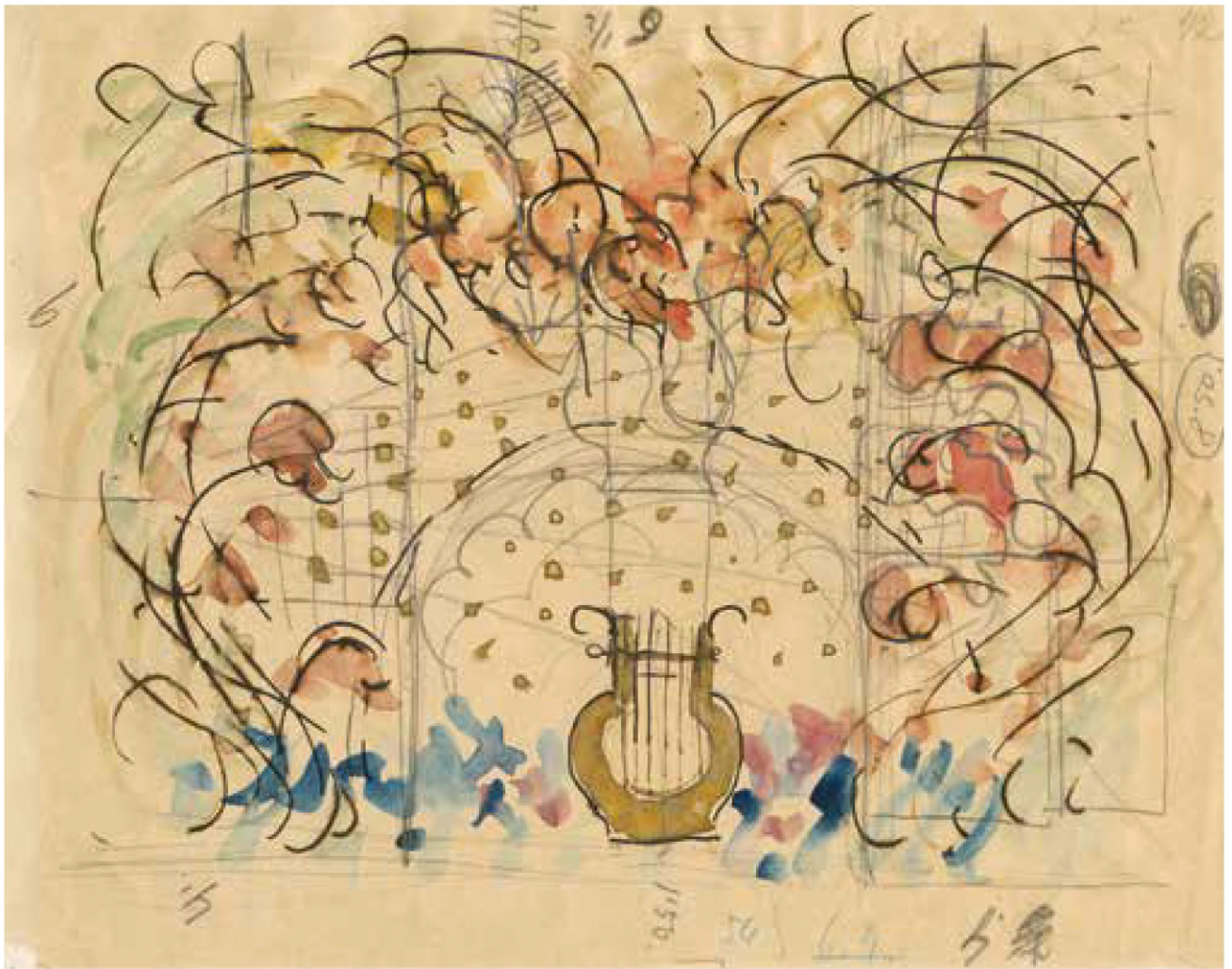
29 Zob. Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, Oficyna Wydawnicza ERRATA, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s. 28–61 (rozdział *Lata studiów i podróży*).

30 O tym, jak wyglądały studia nad kolorem w ośrodku Steinera, pisze Gerard Wagner. Zob. *Gerard Wagner 1906–2006. Malerei. Painting. Malarstwo*, red. Przemysław J. Wittek, układ Elisabeth Wagner, Towarzystwo

Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2006, s. 35–39.

31 Alfred Woycicki, *O Karolu Fryczu*, [w:] *Karol Frycz, O teatrze i sztuce*, dz. cyt., s. 19.





1

Stanisław Wyspiański, szkic dekoracji  
do *Epilogu* Lucjana Rydla, Teatr Miejski  
w Krakowie, prem. 27 czerwca 1898. MK

Gesamtkunstwerk. Poliglota artystyczny może służyć różnym wizjom i propozycjom teatru, nie szukając jego jednolitej, syntetycznej i niepodważalnej zasady programowej. Frycz, ale też inni dekoratorzy, jak Wincenty Drabik, Stanisław Śliwiński, potrafili współpracować z tradycyjną i awangardową reżyserią, bywali konstruktywistami i malarzami eksperymentalnie pojętego tła scenicznego, jak również twórcami realistycznych, tradycyjnych dekoracji.

Z wielu języków, którymi przemawiał nowoczesny dekorator sceny, preferowano jednak, przynajmniej przez jakiś czas i w pokoleniu scenografów najbliższych Wyspiańskiemu, język malarstwa.

### Jak powstaje obraz sceniczny?

Nie sposób nadać estetyce scenograficznej przełomu wieków jednej etykiety. Raczej panowała wówczas pluralizacja nie tylko nazw, ale i teorii scenografii. Wypowiadali się na ten temat niemal wszyscy: literaci, krytycy, reżyserzy, sami malarze, dekoratorzy i aktorzy<sup>32</sup>. Z rozmaitych prób do lat 20. najbardziej konsekwentnie wyłożona, choć niedoceniona, wydaje mi się myśl Franciszka Siedleckiego<sup>33</sup>. A właśnie on miał do powiedzenia o scenografii więcej niż inni – jako szczególny typ praktyka, w którym objawił się również temperament pisarski i, co ważne, teoretyczny. Siedlecki

oglądał i komentował spektakle<sup>34</sup>, znał rzemiosło dekoracyjne od środka, a jego namysł nad dekoracją teatralną miał tak filozoficzne, jak i praktyczno-teatralne umocowanie. <sup>12-5</sup> Nie bez powodu to on był głównym organizatorem Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego w Zachęcie w 1913 roku (współ z Leonem Schillerem).

Jako teoretyk scenografii zdawał sobie sprawę, ile znaczy odpowiednio giętka terminologia. Chyba najbardziej skłaniał się do określenia scenografii jako „kompozycji przestrzeni scenicznej”, a więc spokrewniał ją raczej z muzyką i architekturą<sup>35</sup>. Niemniej jednak nie odżegnywał się i od innych cytowanych już tutaj nazw. Bardziej niż boje o termin (jak to robi Treter) interesowały go zasady tworzenia oraz odbioru plastyki w teatrze, a ściśle: kreacja i percepcja „obrazu scenicznego”. Użycie tego sformułowania, dość konserwatywnego w epoce, gdy pewnie lepiej brzmiały „konstrukcja” lub „forma”, ma jednak u Siedleckiego precyzyjne uzasadnienie i można je czytać na sposób nowoczesny, a w każdym razie niesprowadzający się do malarskiego (powiązanego z malarstwem sztalugowym) rodowodu. Wybieram propozycję Siedleckiego nie bez powodu – myślenie obrazem wydaje się konstytutywne dla pewnego nurtu polskiej scenografii. Jest ono też nieodłącznie wpisane w tryb istnienia sceny pudełkowej i reguły widzenia spektaklu.

32 Jest to fascynujące, że sprawa dekoracji mogła stanowić przedmiot osobnej, niekiedy gorącej i długoterminowej debaty prasowej, że poświęcano poszczególnym dekoracjom całe sprawozdania i teksty krytyczne, czego przykładem są prasowe reakcje na propozycje scenograficzne Karola Frycza w Krakowie i Warszawie; zob. Witold Noskowski, *Reformy w nowoczesnym teatrze. Uwagi z powodu wystawienia „Pelleasa i Melisandy” i „Księcia Niezłomnego”*, „Czas” 1906, nr 104, s. 1–2; Mieczysław Treter, *Dekoracje Karola Frycza*, „Rzeczpospolita” 1923 nr 293, s. 4; tenże, „Dama z kameliami” w *Teatrze Polskim (Dekoracje i kostiumy Karola Frycza)*, „Warszawianka” 1926, nr 56, s. 4.

33 Tylko o dwa lata starszy od Wyspiańskiego, Siedlecki przez rok studiował w SSP w Krakowie (1888/1889), około roku uczył się w Monachium (1894), potem także w Akademii Colarossiego w Paryżu (1898); współpracował z „Chimerą” jako ilustrator (wykonywał też inne prace z dziedziny grafiki książkowej), jeździł wielokrotnie do Paryża, w którym w 1906 roku poznał Paula Forta. Siedlecki, przez całe życie działający aktywnie jako malarz (wystawiał w stolicy Francji, jak i Warszawie, Krakowie, Rzymie), zaprojektował oprawę do zaledwie dziesięciu przedstawień; debiutował jako scenograf w Krakowie w 1908 *Krakusem* Cypriana Norwida („styl ten sam, jakiego wymagał i wymaga Wyspiański”). Współpracował z Teatrem Zjednoczonym w Warszawie. Zob. Kalen-

darium biograficzne przygotowane przez Wojciecha Dudzika [w:] Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznego*, dz. cyt., s. 8–24.

34 Krytykiem był jednak niesystematycznym, jak zauważa redaktor jego pism, i do tego publikował w prasie codziennej lub zupełnie niszowej prasie branżowej (urzędniczej, policyjnej i robotniczej).

35 Siedlecki jest autorem inspirującego artykułu o dekoracjach w teatrze muzycznym i pośrednio muzyczności dekoracji. Interesował się również eurytmia. Jego żona, Nika Siedlecka, zajmowała się profesjonalnie tą dziedziną, także jako pedagog.

Do koncepcji obrazu Siedlecki wraca wielokrotnie, traktując ją raz metaforycznie, raz dosłownie. Na niej, jego zdaniem, zasadza się europejska scena pudełkowa z ramą prosceniovą i wyciemnioną widownią: „doszliśmy do dzisiejszego teatru, w którym scena oddzielona od widowni tworzy obraz, w środku którego rozgrywa się akcja dramatu”<sup>36</sup>. W sześcian sceny publiczność zagląda z jednej strony i na ogół z pewnego dystansu. W ujęciu Siedleckiego, także architektonicznie zabudowana scena – na przykład greckiego amfiteatru – jest obrazem, bo, jak by powiedział Hans Belting, zjawia się w obszarze ludzkiego spojrzenia. Teatr europejski zasadza się na konstrukcji okna. Choćby otwierało się ono na czystą abstrakcję lub rzeczywiste bryły, pozostanie oknem. W środku tego „obrazu”, czyli układu przestrzennego oglądanego w ramie, mogą się znajdować malowane płaszczyzny (prospekty, kulisy), a więc technicznie rzecz biorąc obrazy malarskie. Niefortunnie jednak ich naturę pomieszano z naturą scenicznego obrazu. Obraz malarski jest dwuwymiarową płaszczyzną, a złudzenie głębi powstaje w nim za sprawą perspektywy. Obraz sceniczny jest trójwymiarowy, posiada prawdziwą głębię (trzeci wymiar), z której korzysta malarz. Ma on wreszcie do dyspozycji drugi nieobecny na płótnie element: światło płynące z zewnątrz, rzeczywiste, którego nie maluje się na trwałe na płótnie, lecz za pośrednictwem aparatury świetlnej używa, by to nim ożywiać, animować, „malować” scenę<sup>37</sup>. Siedlecki nie wspomina tu o jeszcze innym czynniku wpisanym w teatralną przestrzeń, jaką jest czasowa rozpiętość widowiska, która powoduje, że jego plastyczne składniki wchodzą nie tylko w relacje statyczne, ale i w stosunki następstwa, mają swój

dynamizm stawania się i znikania. Dynamika i ruch interesują artystę w odniesieniu do procesów zachodzących nie w samej materii scenicznej, a w procesie odbioru.

Znamienne, że polski malarz-scenograf używa kategorii obrazu wcale nie w fizycznym, technicznym, perspektywicznym znaczeniu, ale zajmując jego płynny, „fazowy” i kulturowy status, bliski antropologii obrazu Beltinga<sup>38</sup>. Belting pisze o przejściach między obrazem rozumianym jako konstrukcja symboliczna a medium zewnętrznym (choćby techniki wykonawczej) i medium wewnętrznym (pamięci, wyobraźni, „ciała” odbiorcy). Według niego obraz istnieje najpierw – nieuchwytnie, jak wszelkie symbolizacje – w kulturowym rezerwarze zbiorowych wyobrażeń. By zmaterializować się fizycznie, potrzebuje nośnika. „Ciało” obrazu to tylko jedno z dwóch jego mediów – właściwy obraz „zagnieżdża się” bowiem w widzu, to widz go współkreuje. I dzieje się to nie w kognitywistyczny, czysto mentalny sposób, lecz jak najbardziej zmysłowo, a właściwie polisensorycznie (Belting używa barwnego porównania do spirytystycznego medium, to jest człowieka, który oddaje swoje ciało duchom do używania; tak właśnie obrazy wnikają w ciała i biorą je w posiadanie w wizjach i snach). Nie teoria nawiedzenia jest tu jednak ciekawa, a przeniesienie miejsca powstawania obrazu do wnętrza ludzkiej wyobraźni i uznanie w odbiorcy, z jego bagażem osobowych doświadczeń oraz indywidualnych uwarunkowań fizjologicznych i psychicznych, aktywnego współtwórcy obrazu. To człowiek ożywia obrazy. I dzieje się to najpierw w momencie, gdy malarz lub rzeźbiarz wykonuje jakiś wizerunek, a potem za każdym razem, gdy ktoś inny na niego patrzy<sup>39</sup>.

36 Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, „Świat” 1910, nr 38, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 60.

37 Podkreślenie odrębnych właściwości obrazu teatralnego, wiodące do jego autonomii wobec innych sztuk plastycznych, jest bliskie również twórcom awangardy. Siedlecki zgodziłby się z Adamem Dobrodzickim: obraz sceniczny nie jest malarstwem. Zachowuje jednak pojęcie obrazu, od którego awangarda odchodzi.

38 Zob. Hans Belting, *Medium – obraz – ciało* oraz *Miejsce obrazów II. Próba antropologiczna*, [w:] tegoż, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 11–109.

39 Problem obrazu jako twórczego działania oka i zarazem unikalnej formy poznania siebie i świata interesuje też filozofów, w tym fenomenologów: od Maurice’a Merleau-Ponty i Hansa-Georga Gadamera po Gottfrieda Boehma. Do niektórych propo-

zycji nawiążę w dalszej części rozdziału. Rezygnuję natomiast ze zderzenia koncepcji obrazu scenicznego na przełomie XIX i XX wieku z postmodernistycznymi teoriami obrazu ugruntowanymi już w innym kontekście: rozmnożonych obrazów w świecie wielu mediów wizualnych.





2

Franciszek Siedlecki, projekt scenografii do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 23 stycznia 1909; monument z druidycznych kamieni w lesie. MT

3

Franciszek Siedlecki, projekt scenografii do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr Miejski w Krakowie, prem. 23 stycznia 1909; wrota. MT



4

Franciszek Siedlecki, projekt scenografii  
do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr  
Miejski w Krakowie, prem. 27 stycznia 1909;  
sala w zamku Lecha. MT

5

Franciszek Siedlecki, projekt scenografii  
do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr  
Miejski w Krakowie, prem. 27 stycznia 1909;  
cela Pustelnika w formie czaszki. MT





Najdalszą konsekwencją tego procesu byłby „obraz potencjalny”, całkowicie „oddany do dyspozycji wyobraźni i asocjacji widza”, forma na pozór przezroczysta, którą zapełniają zmienne refleksy otoczenia oraz odbicie patrzącego<sup>40</sup>. Marcel Duchamp zaczął projektować swą *Wielką szybę* w 1912 roku – mniej więcej wtedy, gdy powstawały teksty Siedleckiego. O ile pierwszy doszedł do malarstwa niemożliwego (i przekroczył je), o tyle drugi pozostał przy modernistycznej wierze w dzieło sztuki.

*Scena jest dla widza jak gdyby projekcją jego obrazu wewnętrznego, który rodzi się w ciemni myślowej. [...] Wyobraźnia operuje kształtami, branyimi z otaczającego świata i ze źródeł nam nieznanych*<sup>41</sup>.

Właśnie przesunięcie idei obrazu na poziom subiektywnej, a więc niekontrolowanej przez twórcę, percepcji i aktywnej kreacji widza staje się kluczowe w refleksji Siedleckiego.

Takie stwierdzenie pociąga za sobą istotne konsekwencje: scena może proponować obraz rozmyty, niejasny, ale też odbiorca może patrzeć nań poprzez swój, bardzo zindywidualizowany aparat odbiorczy. Mówiąc przenośnie: oko widza może być zamglone, łzawiące, astygmatyczne, ruchliwe, a nawet w pewnych aspektach ślepe.

Nie jest więc prawdą, że jedyny obraz w teatrze, to ten namacalny, materialny, zjawiskowy, zamknięty ramą proscenium, i wypełniony figurami i obiektami. Najważniejszy obraz (mentalny?) Belting powiedziałby, że również zmysłowo-psychiczny) rodzi się w widzu na skrzyżowaniu spostrzegania, pamięci, wyobraźni i kulturowego doświadczenia, a materia sceniczna staje się dla niego zaledwie „pobudką wizyjną”. Odbiorca ma zobaczyć, ale co zobaczy – zależy od pracy jego wyobraźni.

Pora już na dobre rozstać się z obrazem w teatrze jako wytworem iluzjonizmu. Według Siedleckiego im bardziej nieiluzjonistyczny jest teatralny obraz, tym większa pobudka dla widza. Wyklada tu ideę szczegółu dekoracyjnego, wystylizowanego elementu dominującego w przestrzeni scenicznej i określającego „istotną cechę otoczenia” (rozumianą raczej jako nastrój, napięcie psychiczne, niż dosłowne wyglądy), co ma stanowić najlepsze antidotum na iluzjonistyczne kopiowanie natury i gadulstwo dekoracyjne. Takie podejście do obrazu uważa za „artystyczne”. Jeśli naturaliści, ale też impresjoniści, apelowali o odwzorowanie rzeczywistości w ludzko wierny i dokładny sposób (obraz-kopia), Siedlecki proponuje obraz odpodobniony, przetworzony, zdekomponowany i zarazem na swój sposób niedokończony (kończy go widz). „Za ramą sceniczną, po otwarciu kurtyny, wszystko możemy zupełnie odpodobnić od realistycznego obrazu przez zestawienia architektoniczne i oświetlenie”<sup>42</sup>. W zdaniu tym dosłyszec można echo opinii, którą wyraził Wyspiański: „Na scenie «wszystko» da się «zrobić», byle «nie tak», jak się dzieje «w życiu»”<sup>43</sup>.

Propozycja Siedleckiego nie zwróciła jednak większej uwagi ani w jego czasach<sup>44</sup>, ani w późniejszej myśli teatrologicznej i opracowaniach historii teatru. Częściowo wyjaśnia to Wojciech Dudzik, wskazując na styl językowy malarza oraz rozproszenie jego wypowiedzi. Mieścił się on ze swoją twórczością i światopoglądem estetycznym w historycznej szkole symbolizmu. Cenił tradycję w równej mierze, jak nowoczesność, publikował swoje uwagi między innymi w piśmie „Południe”, organie wileńskich plastyków (spod znaku neoklasycyzmu). Drogi, jakimi podążały sztuki plastyczne, architektura i muzyka w XX wieku oraz ich intelektualne zaplecze były dobrze znane

40 Maria Poprzęcka, *Obraz niemożliwy*, [w:] tejże, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 189.

41 Franciszek Siedlecki, *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, „Południe” 1924, nr 1, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 111.

42 Tenże, *Odrębność polskiego dramatu i sztuki teatru*, [w:] tamże, s. 152–153.

43 Słowa przytoczone przez Karola Frycza, cyt. za: Stanisław Witold Balicki, *Kilka przypomnień o Karolu Fryczu*, „Teatr” 1952, nr 13, s. 9.

44 Nie był jednak w swoich sądach całkiem odosobniony. Podobne poglądy na wspólnotę przepływu teatralnych obrazów,

kształtowanych słowem i plastycznie, wyrażał Bolesław Leśmian w eseistyce teatralnej z okresu 1910–1916. Zob. tenże, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959. Pożyteczne byłoby również zestawienie poglądów Siedleckiego z teorią Wassiliego Kandinskiego, którego książka *O duchowości w sztuce* ukazała się na początku 1912 roku w Monachium.



Siedleckiemu. Burzycielem i eksperymentatorem w przestrzeni scenicznej jednak nie został, chyba że za radykalne uznamy całkowite oczyszczenie sceny z realistycznych naleciałości i aktywację czeluści pustej sceny.

Refleksje krakowskiego artysty zyskują na świeżości jako wstęp do kulturowej lektury obrazu będącego zwornikiem ludzkiego doświadczenia, krążącego między ludźmi, zmiennego historycznie i wystawionego na cywilizacyjne wyzwania<sup>45</sup>.

Siedlecki jest tradycjonalistą i esencjalistą w jednym: ściśle podporządkowuje scenografię literackiemu dziełu, w którym obrazy są zakodowane<sup>46</sup>. Dekoracja jest po prostu ich transpozycją, a więc formą poniekąd zależną, służebną, wsłuchaną w tekst i drzemiące w nim formy organizacji plastycznej. W przekonaniu tego twórcy reformę polskiej plastyki umożliwiła literatura, a nie awangardy malarskie. Przewodnia rola dramatu poetyckiego: Słowackiego, Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego zadecydowała o nowym podejściu do projektowania przestrzeni scenicznej. Wystarczy dobrze wczytać się w tekst, by go uzmysłowić w odpowiedniej zewnętrznej formie. Ta szkoła scenografii jako interpretacji plastycznej źródłowego dzieła poezji znajdzie potem swoich rewindykatorów, przede wszystkim w szkole Leona Schillera: gdzie i tekst, i scenografia są tylko składową jeszcze większej, nadrzędnej i autonomicznej całości – inscenizacji.

Kategoria obrazu w scenografii pociąga za sobą gąszcz skomplikowanych i niejednorodnych zagadnień: od techniki wykonawczej po zasady widzenia, percepcji teatralnej i wreszcie problemy ilustracji bądź interpretacji tekstu źródłowego. Obraz pojawia się w praktyce teatralnej na wiele sposobów, jako:

1 potencjalny kształt plastyczny wpisany w tekst dramatu;

- 2 szkic scenografa (czy projekty dekoracji nie są obrazami, które czasem eksponuje się na ścianach?);
- 3 fragment zabudowy sceny: prospekt, wiszące w tle malowane płótno lub inna pokryta kolorami powierzchnia, wykonane techniką malarską lub środkami optycznymi (oświetleniem);
- 4 ekspresja wizji malarza-scenografa (w najbardziej niezależnej postaci zwanego też malarzem-inscenizatorem), środkami typowymi dla malarstwa: kolorem, światłocieniem, linią, artykulacją;
- 5 obraz wewnętrzny (wizja odbiorcy).

Zastanawiająca formuła, którą często stosują krytycy i badacze: „scenografia była malarska / kreowana środkami malarskimi”, najczęściej odnosi się do punktu czwartego: podkreślenia roli barwy i światła, względnie artykulacji, podziału planów. Proponuję sprowadzić „malarską konstrukcję scenografii” na jeszcze bardziej przyziemny poziom: pytania o proces „robienia” dekoracji.

### Jak się robi dekorację?

Pod tym względem prace z historii teatru lub plastyki scenicznej, choć w mniejszym lub szerszym zakresie zaznajamiają czytelnika z wyposażeniem sceny pudełkowej, budzą lekki niedosyt. Wylicza się w nich wprawdzie fachowe nazwy, opisuje fermy, praktykable, prospekty, kulisy, przecięcia, przystawki i zastawki, wózki, trapy jako instrumentarium dekoracji teatralnej od XVII do połowy XX wieku. Mechanizmy te – ożywione piórem historyka – unoszą lub opuszczają elementy scenografii, co ilustrują dołączone do

45 Przekonanie Siedleckiego, że obraz powstaje pomiędzy twórcą i odbiorcą oraz w samym odbiorcy łączy tego artystę z głównym nurtem poszukiwań plastycznych i teatralnych przełomu XIX i XX wieku. Bardzo ciekawie te praktyki widzenia przedstawia Ewa Partyga w twórczości Skandynawów: Henrika Ibsena, Edvarda Muncha i Vilhelma Hammershøia (dwaj

ostatni malarze byli nieomal rówieśnikami Siedleckiego); zob. *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 15–102.

46 „Zrozumiałem, że należy [...] szukać dla dramatów Słowackiego właściwego im obrazu scenicznego, opartego na elementach plastycznych, leżących w stanie utajonym, *in potentia*, w każdym z drama-

tów”. „To, co w dramacie stanowi logikę sytuacji, [malarz] może transponować na logikę przestrzeni, co jest uczuciem lub nastrojem – na kolor i światło” (Franciszek Siedlecki, *Malarstwo sceniczne i architektura sceniczna*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 142, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz., cyt., s. 63, 75).

książek ryciny i czasem fotografie. A przecież to tylko część (końcowa faza) tworzenia obrazu scenicznego – jego instalacyjna ruchliwa machina. Nie wiemy wszystkiego, a nawet najważniejszego: co było między rysunkiem na papierze a gotowym blejtramek lub przystawką? Przypomina się anegdota o Janie Spitziarze i przedstawicielach krakowskiej komisji teatralnej. Zwiedzając pokoik, w którym rezydował dekorator, słabo zorientowani w tajnikach teatralnego rzemiosła urzędnicy zapytali dobrodusznie: „A jak Pan dawno jesteście Spitziarzem?”<sup>47</sup>. Funkcja i nazwisko rozmyły się w zawodowej działalności tego rasowego dekoratora-malarza. Spitziar był specjalistą od wielu rzeczy – bezkształtnych i nieznanymi laikom, które oglądano już jako gotowe rezultaty, niewiele myśląc o trudzie ich modelowania. Czy i nam nie przydarza się czasem to samo w odniesieniu do techniki dekoracyjnej przełomu XIX i XX wieku?

Proces wytwarzania dekoracji warto przypomnieć z kilku powodów. Dopiero opisanie go w całej rozciągłości i detalach uzmysławia, jak skomplikowana, czasochłonna i wcale nie taka prymitywna była technika dekoracyjna w XIX wieku. Co więcej, praktyka malowania dekoracji nie skończyła się z nastaniem scenografa-konstruktora oraz dekoracji niemimetycznej, abstrakcyjnej. Wręcz przeciwnie, przynajmniej w dwudziestolecie była codziennością. Istotne jest i to, że opisy i przepisy, jak przygotowywać obrazy na scenę, pojawiały się w druku, co ułatwia rekonstrukcję całego procesu. Jedną z ciekawszych publikacji ukazała się w Paryżu w 1893 roku pod tytułem *La Machinerie théâtrale. Trucs et décors*. Autor, Georges Moynet, przedstawiał się jako architekt blisko współpracujący w redakcji tego tekstu z szefem maszynistów Opery paryskiej.

Wprawdzie podtytuł temu obiecywał instruktaż z produkcji złudzenia scenicznego, ale pierwsza z kilkunastu przedrukowanych w nim grawiur przedstawiała całkiem nowe zjawisko w teatrze i scenografii: rozwibrowaną sylwetę Loïe Fuller w *La Danse Serpentine*. Kto wie, czy przebywający wówczas we Francji Wyspiański nie wziął tej książki z ciekawości do ręki. Weźmy i my<sup>48</sup>.

U początku działania dekoratora były szkice, plany oraz makieta, na których negocjowano i wypróbowywano różne pomysły, ale tej fazie koncepcyjnej nie będziemy się teraz przyglądać. Następnie przechodzono do pierwszego z czterech etapów wykonywania dekoracji, to znaczy egzekucji zatwierdzonych projektów i planów. Zaczynało się to w stolarni, a czasem ślusarni.

*Malarz powierza wymiary części kulisowych i wszystkiego, co składa się na projekt maszyniście, a ten natychmiast przystępuje do robienia wielkoformatowych szablonów. Następnie kroi się płótno, na podłodze pracowni ustawia się ramy kulis, rozpina płótno, mocując je fastrygą. Przybija się listwy, w które kulisy zostaną obramowane i umocowane kołkami, by nie uległy złamaniu*<sup>49</sup>.

W tym momencie materiały przechodziły w inne ręce:

*Przecięcia, paludamenty i prospekty trafiają z warsztatu maszynistów na podłogę w obszer-nych i dobrze oświetlonych hangarach, gdzie rezydują malarze. Tutaj podlegają pierwszej obróbce, gruntowaniu. Na płótno i surowe drewno nakłada się miotłą warstwę, mocno kleistą, bieli z Meudon lub hiszpańskiej, którą wzbogaca się innymi kolorami dla uzyskania kolorytu lokalnego. Dekoracje*

47 „Ta od urodzenia ekscelencjo!” – odpowiedział z lwowskim akcentem Spitziar. Anegdotę tę opowiada Ludwik Hieronim Morstin: *Spotkania z ludźmi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 69.

48 Odwołuję się, oprócz wspomnianego przewodnika, do wcześniejszej i w wielu partiach jednobrzmiącej pracy Jeana Moyneta (ojca?): *L'Envers du théâtre*.

*Machines et décorations*, Hachette, Paris 1875, obie porównując do polskich podręczników i wspomnień scenografów: Henryk Małkowski, *Malowanie dekoracji*, Biblioteczka Teatralna Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1923; Józef Galewski, *Pamiętniki*, rkps, IS PAN, nr 2333/4; Władysław Jarocki, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, maszynopis, IS PAN,

nr 1316; Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

49 Jean Moynet, *L'Envers du théâtre*, dz. cyt., s. 114 (przekład tego i innych fragmentów: DJW).



6

Gabinet Jana Spitziana.  
Rys. Zygmunt Wierciak / MK

7

Jan Spitziar w pracowni butaforskiej  
w Teatrze im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, 1911. BJ





„architektoniczne” wymagające wcześniejszych skomplikowanych szkiców, są raczej malowane i impregnowane na biało. Farba nadaje jednolitość grudkowatemu płótnu i pozwala na zabieg kreślenia [trace], często długi i trudny<sup>50</sup>.

Kreślenie, czyli rysowanie sylwet, szkicowanie konturów to trzeci z kolei etap, po wycinaniu płótna i gruntowaniu, wymagający odrębnych fachowych sił. Zaczynano od prospektu, na który przenoszono w kwadratowych sektorach efekty wypracowane na makiecie, potem były fermy i elementy bocznych kulis, na wszystkich rysowano kształty, które miały się zamienić w drzewa, miejsca, architekturę itd. Zarysy robiono ołówkiem, tuszem, a także węglem.

*Kreślenie, zarezerwowane dla specjalistów od perspektywy, zaczyna się przeważnie od węgla drzewnego umieszczonego na długich tyczkach tak, aby artysta mógł pracować na stojąco. Długie linie wyznacza się z pomocą poczernionych sznurków, które naciąga się z dwóch stron, tak by środek to napinany, to opuszczany, dotykał płótna pozostawiając długi, wąski i prosty ślad. Gdy kreślenie ołówkiem się zakończy, przychodzą kreślarze z cienkimi i giętkimi pędzlami, umaczanymi w specjalnym rodzaju tuszu na bazie prostego wywaru z ekstraktu drzewa kampszewego. Ślady tego tuszu nie rozlewają się pod wpływem kolejnych pociągnięć, jest zresztą wystarczająco widoczny bez względu na grubość i ilość warstw. Zdarza się, że układ architektoniczny jest na tyle przetadowany szczegółami, że, aby nie naruszyć warstwy podkładu, wykonuje się szkic na mocnym papierze. Papier, zawsze mniej ziarnisty niż płótno, ułatwia wykonanie rysunku. Szkic utrwalony tuszem nakłuwają się wzdłuż każdej z najsłabszych jego linii długimi szpilkami. Papier*

*nakłada się następnie na przecięcie lub prospekt. Czernidło z sadzy zwinięte w bibułkę, którym omiata się rysunek, przenika przez dziurki i zaznacza ścieg czarnych punktów odwzorowujących powstały wcześniej rysunek. Trzeba się spieszyć, by powlec ten przekalkowany obraz tuszem, gdyż najmniejszy wypadek może go zniszczyć<sup>51</sup>.*

Była to typowa metoda przepiórczy. Dopiero teraz następowało właściwe malowanie: techniką temperową (klejową). Najlepiej sprawdzała się ona na scenie (obrazy olejne zbyt długo schły, a ich powłoka odbijała światło w niekorzystny sposób; płótno tak pomalowane było łamliwe i z biegiem czasu ciemniało z powodu werniksu). Okazjonalnie wykorzystywano też farby rozrabiane benzyną, które pozwalały na efekty transparencji i podświetlanie. W temperze ważny element spajający farbę i powierzchnię stanowiły kleje na bazie wody, a sama technika przypominała mokre freski:

*W malarstwie dekoracyjnym elementem utrwalającym jest klej do skóry, jasny, tak przejrzysty, jak to możliwe, aby materia barwna nie zszarzała ani nie uległa zabrudzeniu. Używa się prawie wszystkich dostępnych barwników pochodzenia chemicznego lub roślinnego, glinek, ochr i laki. Trzyma się je w pojemnikach, rozarte z wodą do konsystencji ciasta. W momencie malowania miesza się je z domieszką ciepłego kleju o określonej gęstości. Odcienie jasne, zwłaszcza niebo, wymagają mniejszego nasycenia klejem, aby kolor był żywy, ale też są one mniej trwałe niż te wyposażone w większą dawkę kleju. Przy tym, malarstwo temperowe jest odporne na zmywanie i czasem gdy dekorator chce wydelikatnić partie, które wyszły zbyt ostre i suche, ma trudności, by rozmyć kolory i kontury – trzeba do tego wielokrotnej pracy gąbką<sup>52</sup>.*

50 Georges Moynet, *La Machinerie théâtrale. Trucs et décors*, Paris 1893, s. 378–379.

51 Tamże, s. 379–380.

52 Tamże, s. 378. „Odcienie farb temperowych mają pewną właściwość: wydają się dużo bardziej podatne w stanie mokrym,

tracą przy wysychaniu. Ta właściwość kompletnie zbija z tropu niewtajemniczonych. Artysta, nawet najrzęczniejszy, musi przejść długi okres nauki, zanim przyzwyczai się do zmian walorów malarstwa na kleju” (tamże, s. 387).

Z opisów techniki malarstwa klejowego wynika, że nie było w niej takich możliwości cyzelowania i mieszania barw oraz stopniowania tonów, jak w „olejach”: matowe „płaskie zakolorowanie, przy ścisłym i wyraźnym okonturowaniu”, sprawiało wrażenie „zewnętrzznego zabarwienia bez zmian w walorach wewnętrznych”<sup>53</sup>. Już to samo wskazuje, że dekoracja malowana tą techniką nigdy nie była łudzącą reprodukcją. Zarówno dobór farby gruntowej, jak i farb właściwych wymagał wiedzy praktycznej. Pojął to niejeden debiutujący w teatrze malarz<sup>54</sup>.

Sama czynność malowania angażowała całą grupę ludzi wyposażonych w odpowiednie narzędzia: pędzle stawały się tam szczotkami, a farbę mieszano w dużych naczyniach. <sup>8-11</sup>

*Dekoracja dla dużego teatru obejmuje przeciętnie od tysiąca do tysiąca pięciuset metrów. Partie wiszące i sufitowe rozciąga się na podłodze malarni, a kreśli wielkimi pędzlami nazywanymi „szczotkami”. Szczotki te mają długie drzewce, by malarz mógł pracować na stojąco; jedynie w niewielkich detalach architektonicznych używa się krótszych i delikatniejszych narzędzi. W tym przypadku, a także z braku miejsca, przystawia się dekorację do ściany i kończą ją z rusztowań wiszących z góry, rozstawionych wzwyż co dwa metry i pozwalających na zamalowanie każdej części powierzchni. Tego ostatniego sposobu używa się jak najrzadziej, jedynie w ostateczności; jest zbyt czasochłonne i pozwala zaledwie na drobniagowe wykończenia. Nie da się tą metodą malować pejzażu czy części malowniczych, które trzeba traktować jako całość i z grubsza, poza tym niektórych płynnych kolorów nie można rozprowadzać swobodnie na powierzchniach w pionie. Najlepszą metodą jest więc praca na ziemi*<sup>55</sup>.

Praca na ziemi i praca na stojąco, należy dodać. Ręka malarza wodziła po płótnie z odległości ponad metra. Malarz teatralny – pisał Moynet – jest nałogowym perypatetykiem:

*chodzi po swoim dziele, czasem wiezie za sobą swą paletę, gdy jakiś ważny szczegół wymaga tego; innym razem, chodzi bez przerwy w te i we w te, od malowanego punktu do miejsca, gdzie ma farby. Ten bieg, powtarzany za każdym razem, gdy szczotka wymaga zanurzenia w farbie, jest dość męczącą gimnastyką.*

*Paleta malarza dekoracji jest proporcjonalna do sztuki, którą się para: to pudło wielkości ponad półtora metra, tylko z trzech stron obudowane, a w kubłach najpełniejsza gama kolorystyczna, na jaką stać przemysł*<sup>56</sup>.

Zimą dekorator spacerował także dla rozgrzewki, „pracownie są słabo lub wcale nieogrzone, temperatura bywa lodowata zimą, nawet kleje i farby zamarzają w naczyniach”<sup>57</sup>.

Dopiero po tym wszystkim następowało tak zwane regulowanie dekoracji, to jest mocowanie ich na scenie i techniczne znakowanie (by ułatwić montaż przed spektaklem); sprawdzano także oświetlenie – bo w końcu to reflektory decydowały o tym, jak wygląda obraz sceniczny. Zdarzały się jeszcze poprawki, robione nocą, w pośpiechu na świeżo malowanych płótnach, przestawianie praktykabl i przecięć.

Czy trzeba to wszystko wiedzieć, by zrozumieć pracę modernistycznego malarza scenicznego? Chyba tak, bo z opisanymi tu realiami stykał się każdy scenograf, który był nie tylko projektodawcą, ale i wykonawcą albo przynajmniej nadzorował wykonywanie dekoracji. Obojętnie jak śmiała i eks-

53 Boris Anrep, *O technice malarstwa*, przeł. Maria Borzobohata, „Południe” 1922, nr 3, s. 9.

54 Andrzej Pronaszko w 1918 roku w Łodzi, jako początkujący i zupełnie zdezorientowany scenograf, znalazł ratunek najpierw „w doangażowaniu pomocnika malarskiego z branży malarzy pokojowych”, a potem przypomniał sobie nauki Karola Frycza.

„Frycz nauczył mnie przecież czegoś. W parę tygodni później byłem już specem od klejenia farb w garnkach, a z wodą klejową jako spoiwem do farb rozcieranych na palecie nie miałem już żadnych kłopotów”. Jeszcze ważniejsza jest pointa: „Przygoda z farbami dała mi dużo do myślenia. Zobaczyłem jak na dłoni, że nie mam zielonego pojęcia o stronie technicznej teatru. Sceno-

-technika! Mój ty Boże wielki! [...] «Ucz się, bracie!» – powiedziałem sobie i zakasałem rękawy” (Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa ...*, dz. cyt., s. 77-79).

55 Jean Moynet, *L'Envers du théâtre*, dz. cyt., s. 120.

56 Tamże, s. 121.

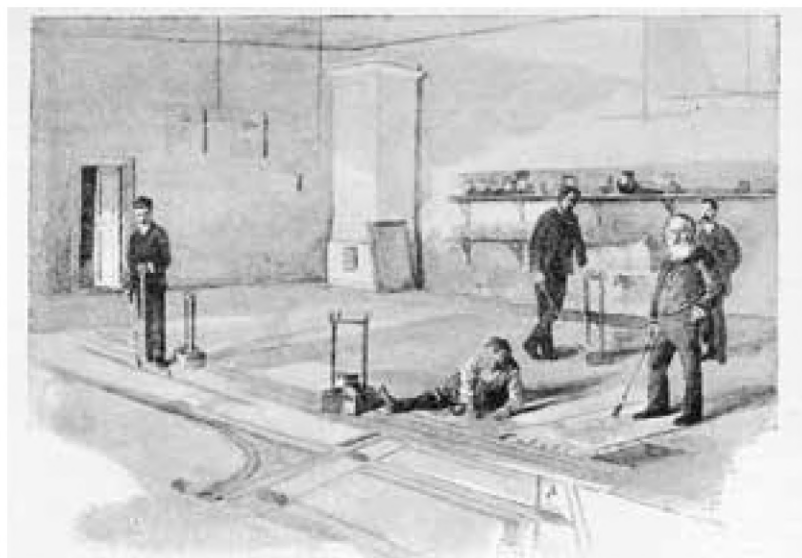
57 Georges Moynet, *La Machinerie théâtrale*, dz. cyt., s. 388.



8-9

Wincenty Drabik (z lewej) w pracowni  
Teatrów Miejskich w Warszawie podczas  
malowania dekoracji, 1925. NAC





10  
Wnętrze dekoratorni Teatrów Warszawskich.  
Rys. Ludwik Piechaczek. Przedruk za:  
„Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 407, s. 244.

11  
Dekoratornia. Przedruk za: „Tygodnik  
Ilustrowany” 1890, nr 49, s. 375.

perymentalna czy wizyjna będzie projektowana scenografia, trzeba ją zastosować do istniejącego podłoża, z pewnością dalece bardziej skomplikowanego niż płaszczyzna rozciągniętego na ramach płótna. Obraz zależał od ograniczeń technicznych, podobnie jak sztuka stosowana (co pokazuje sam termin *applied arts*) wiąże się z nanoszeniem wzoru na zastaną, gotową strukturę. Być może dlatego malarze sceniczni długo, jeszcze do lat 30. XX wieku, bywają nazywani dekoratorami, znającymi scenę „wszerz i wzdłuż”, wdrożonymi w jej mechanizmy. Gdy scenograf (na przykład zaproszony gościnnie do teatru plastik) nie miał takiej wiedzy, dostawał do pomocy miejscowego, etatowego dekoratora lub też polegał na doświadczeniu personelu technicznego.

### Zagadnienie „lasu”<sup>[12-18]</sup>

Starałam się dowieść, że między epoką dekoracji a scenografią nie ma aż takiej przepaści. Dekoracja nie musi być terminem pejoratywnym, przeciwstawnym scenografii, na co wskazuje nie tylko uzus językowy, ale i niezależne zjawisko sztuki dekoracyjnej. U jej podstawy, co wydaje się bliskie teatralnym reformom, stoi zerwanie z malarstwem iluzjonistycznym i fascynacja wzorami ludowymi oraz prymitywnymi, a z drugiej strony – podejście do kwestii tworzywa, materii i rzemiosła. Dekorację i scenografię w teatrze nie tylko się obmyśla (w sposób tradycyjny lub nowatorski), ale po prostu robi – a w okresie, o którym mowa w tym rozdziale: maluje. Nie wolno przeoczyć tego, jak ten proces w istocie wyglądał krok po kroku.

Z perspektywy pracowni teatralnych trwanie pewnych technik wydaje się znacznie silniejsze niż z perspektywy sceny i widowni. Sztuka plastyczna w teatrze oznaczała rozwiązywanie problemów przestrzeni i obrazowania. Problemy bywały podobne, a w każdym razie powtarzalne. Zmieniały się natomiast rozwiązania. Weźmy na przykład

taką scenerię, jak las, ogród, skupisko drzew – potrzebne było wszędzie: w operze, baśni, w inscenizacjach komedii Shakespeare’a, w realistycznych obrazkach. Można sądzić, że niektórzy dekoratorzy uciekali się do obrazu drzew jako stosunkowo łatwego sposobu na malowniczość i funkcjonalne zamaskowanie niedoskonałości kulis. Nic lepiej nie kryło luk i anamorficznych efektów w konstrukcji dekoracji, jak wprowadzona na pierwszym planie rama z pni i splatających się gałęzi, gęstniejących „festonów” liści. I tu kryła się zasadnicza pułapka albo pułapki – bo było ich kilka. Prawdziwe listowie przepuszcza światło i jest trójwymiarowe, obraz zaś malowany, płaski.

Pisał w 1875 roku Moynet:

*Wynalazkiem, który całkiem jest świeży, jest nadawanie listowiu drzew lekkości równej naturze; z tyłu płótna przykleja się wielką siatkę, która pozwala wycinać w nim kontury gałązek okrytych listowiem. Siatka podtrzymuje wycięte płótno, a zarazem pozostaje niewidoczna. Ślady konstrukcji drewnianej podtrzymującej dekorację znikają zupełnie*<sup>58</sup>.

Wkrótce liściaste korony drzew na siatce rozpow szechniły się w całej Europie.<sup>[16]</sup> Był jednak inny problem – przynajmniej w polskim teatrze skarżono się na niedostatek urozmaiceń „lasu”, tak pod względem barwy, jak wykroju. Jeden i ten sam szpaler drzewny oglądano w Teatrach Rządowych w Warszawie w *Chacie za wsią* Zofii Mellerowej i Jana Kantego Galasiewicza (według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego) i w operze Friedricha von Flotowa *Marta*. „A wystarczyłoby zmienić – dodać lub odjąć kopułę jednego z drzew” – doradzał w 1888 roku Wojciech Gerson<sup>59</sup>. Władysława Rabskiego niepokoiło co innego:

*zieleń teatralna jest zawsze soczysta i bujna, a najwyżej trochę wyzłożona jesienią. Zieleń wio-*

58 Jean Moynet, *L'Envers du théâtre*, dz. cyt., s. 119.

59 Wojciech Gerson, *Wystawianie dzieł scenicznych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 241, s. 218.



12

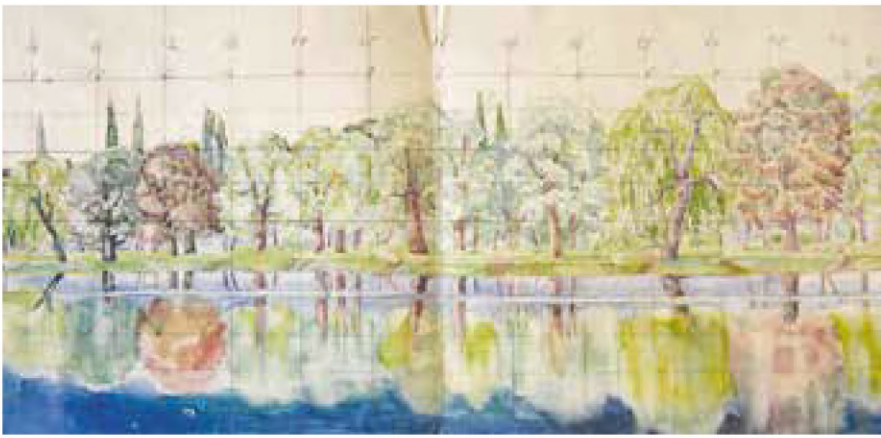
Józef Wiśniowski *Odnalezione serce*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Mieczysław Różański,  
prem. 4 grudnia 1931. NAC

13

Friedrich Schiller *Zbójcy*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz,  
prem. 8 grudnia 1934. NAC

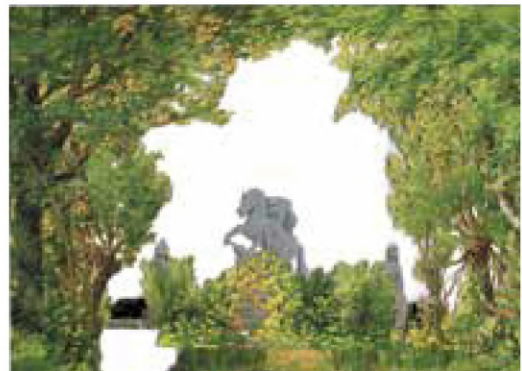






14-16

Jan Spitziar, projekty dekoracji do:  
 14-15 – *Legendy o królu* Ludwika Hieronima  
 Morstina, Teatr im. Juliusza Słowackiego,  
 prem. 15 stycznia 1916; 16 – *Nocy  
 listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego,  
 Teatr Miejski, prem. 28 listopada 1908. ATJS



17

Lucjan Rydel *Zaczarowane koło*, Teatr  
 im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen.  
 Karol Gajewski, prem. 5 stycznia 1939. NAC



18

Juliusz Słowacki, *Fantazy*, Teatr im. Juliusza  
 Słowackiego w Krakowie, scen. Mieczysław  
 Różański, premiera 2 października 1932, NAC





19-20

Wincenty Drabik, projekty dekoracji do *Jak wam się podoba* Williama Shakespeare'a, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 16 września 1925. MT



21

Wincenty Drabik, szkic dekoracji do *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry, Grodno 1926. MT

22

Wincenty Drabik, projekt dekoracji cmentarza w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 30 stycznia 1920. MT







23

Karol Frycz, projekt dekoracji do *Burzy*  
 Williama Shakespeare'a, Teatr Polski  
 w Warszawie, prem. 4 września 1913. MT

24

Karol Frycz, projekt dekoracji do *Snu nocy  
 letniej* Williama Shakespeare'a, Teatr Polski  
 w Warszawie, prem. 13 października 1923. MT



25

Karol Frycz, szkic dekoracji do *Lekarza mimo  
 woli* Molière'a, Teatr Polski w Warszawie,  
 prem. 29 lipca 1913. MT





*senna natomiast nie istnieje wcale w teatrze i choć Faust mówi, że „mdlejąca zima sypie bezsilnie lodem ziarnistym po niwach”, to drzewa w tej chwili mają tak bogaty strój liści, jakby to wszystko działo się w lipcu lub sierpniu*<sup>60</sup>.

Rabski tkwił jeszcze głęboko w estetyce iluzjonizmu plastycznego, choć niemal w tym samym czasie inni krytycy domagali się już odrzucenia papierowych podróbek natury. Wkrótce pojawiły się drzewa, niekryjące tego, że są dziełem fantazji, kaprysu, płaskie, jakby wycięte z papieru z silnym konturem lub w nierealistycznych kolorach, w kształtach „stożkowych”, jak w projektach Drabika<sup>19–22</sup>, w formie stylizowanej na rzeźbiarską (w krakowskim *Zwiastowaniu* Paula Claudela w dekoracji Feliksa Krassowskiego „pod stwoszowymi drzewami [...] wśród których liści wdzięczą się złote i purpurowe jabłuszka”<sup>61</sup>). Wymyślono też formę przestrzenną, dyspozytyw sceniczny, czego dowodem zaprojektowane przez Karola Frycza drzewo na środku wyspy Prospera w *Burzy* Williama Shakespeare’a w Teatrze Polskim<sup>23</sup> oraz kolumny ze zdjętym kapitelem i fryzem w *Śnie nocy letniej* Shakespeare’a tegoż scenografa w Teatrze Polskim.<sup>24</sup>

Zmieniały się estetyczne i stylistyczne kontury, jakie przybierała roślinność na scenie, ale zagadnienie było ponadczasowe. Malowniczość lasu w teatrze jest zarazem łatwa i trudna, technika stawiania tego typu dekoracji stara–nowa (bo przez owe ostentacyjnie nieprawdziwe, malowane drzewa przeświecał dawny system siatkowy

i konstrukcje drewniane, tym razem po prostu ujawnione). Substancja lasu – barwna, malarska lub konstruktywistyczna, z dykty i tektury – tak samo angażowała pracownię teatralną w wysiłku jak najlepszego wykonania projektu. Las mógł być wreszcie świetnym tematem ćwiczeniowym z zakresu wyznaczania planów (Francuzi używali słowa „plantation”, które dodatkowo kojarzy się z sadzeniem roślinności). Pozorna jednolitość i zwartość, a także dekoracyjność jego kształtów mogła zniweczyć głębię. „Pamiętam, jak raz kazał mi Wyspiański iść na Panieńskie Skąły, patrzeć w las i wydzielać na trzech arkuszach papieru trzy plany tego samego fragmentu lasu” – wspominał Drabik<sup>62</sup>.<sup>25</sup>

Ciągłość w sprawach teatralnych ma również wymiar egzystencjalny: między dekoratorami i scenografami istniała łączność polegająca na systemie nauki, praktyki oraz sukcesji wiedzy i doświadczenia. Przykładem są stosunki personalne w Warszawie. W 1835 roku głównym dekoratorem został Antoni Sacchetti, któremu partnerował Józef Hilary Głowacki. Ich adeptem i następcą był Adam Malinowski, prowadzący pracownię malarską w Teatrach Warszawskich wraz z uczniem Józefem Guranowskim. Z ich atelier wyszli z kolei Stanisław Jasiński (który odbył również praktykę pod okiem Jeana-Baptiste’a Lavastre’a w Paryżu), Aleksander Kozłowski i Karol Klopfer. Uczniami Jasińskiego byli Stanisław Śliwiński, Jan Spitziar i Wincenty Drabik. Ten ostatni był także uczniem Stanisława Wyspiańskiego.

60 Władysław Rabski, *Realizm teatralny*, „Ilustracja Polska” 1904, nr 14, s. 226.

61 T.S. [Tadeusz Sinko], „Czas” z 17 grudnia 1922, cyt. za: Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie 1918–1939. Zawo-*

*dowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 113.

62 *Wyspiański w oczach współczesnych*, dz. cyt., s. 439.

Dorota Jarząbek-Wasył

# **Malarzesceny. Artyściśrodka**

Malarze sceny.  
Artyści środka

### Precz z malarzem? Spory o nowoczesną scenografię w międzywojniu

W ciągu dwóch dekad, które upłynęły od wystąpienia Wyspiańskiego, postulat, by „sprawiać jedynie dekoracje specjalne dla poszczególnych sztuk”<sup>1</sup>, stał się oczywistością i normą w teatralnej *praxis* (co nie znaczy, że osiąganą zawsze bez trudu, zwłaszcza finansowego i bez improwizowania na starym materiale). Podobnie było ze stałym angażem dla utalentowanych malarzy: już w roku 1913 w Teatrze Polskim w Warszawie spotkały się dwie indywidualności: Frycz i Drabik. Wyłonił się scenograf jako autonomiczna i twórcza instancja w teatrze, ale drogi rozwoju scenografii, jak i rozumienie jej nowoczesności, niepomniernie się skomplikowały. Świadczy o tym wielogłos opinii na ten temat: krytyków, publiczności i artystów awangardowych, a przede wszystkim dyskusja wokół wartości malarskich w teatrze.

Dla głosu krytyków, w większości zorientowanych tradycyjnie, logocentrycznie, reprezentatywna jest opinia Jana Lorentowicza, autora przekrojowego studium o dekoracji współczesnej (i dawnej). Orzekł on – w 1924 roku – że plastyka zaczęła przerastać teatr, dominować nad nim nie tylko wizualną „wspaniałością” i przepychem, lecz także, w zamierzeniu i ambicjach, konkurencyjną

siłą tworzenia sensów oraz reformatorskim impulsem<sup>2</sup>. Dekorator nie tylko usamodzielniał się na scenie, ale wręcz objął ją we władanie. To samo wyraził Władysław Rabski, przyglądając się reakcjom widzów Teatru Polskiego: „Sztuka Frycza staje się bożyszczem tłumów, staje się naczelnym walorem teatru”<sup>3</sup>. Tak dotkliwy do niedawna brak artystycznej sygnatury plastyka w dziele zamienił się, zdaniem malkontentów – w nadmiar, przerost form zagłuszających autora, aktora, a nawet reżysera. Nie należy temu jednak zbyt ufać. Wspomniani krytycy odnosili się głównie do swoistego szoku, jaki wywołała nowoczesna aparatura teatralna w Teatrze Polskim oraz uprawomocniona na scenie wyobraźnia jego etatowych plastyków, którą podziwiano za... zewnętrzne efekty. Frazeologia i zasób słownictwa opisującego scenografię w regularnych recenzjach z lat 20. przypominają czasy panowania barokowych lub romantycznych twórców złudzeń. Dekoracja bywała w nich: bogata, pyszna, wspaniała, wystawowa, olśniewająca, zaskakująca, łudzająca oko feerią barw i kształtów. A to rodzi podejrzenie, że recenzenci, a bardziej jeszcze przeciętni widzowie, najczęściej reagowali w ten sposób na „konwencjonalną naoczność” rozmnożonych i nęcących wzrok atrakcji. „Publiczność nasza, lubiąca tanie wrażenia, ciesząca się z «doskonałej perspektywy» i «prawdziwych krajobrazów», bije przy otwarciu

1 Stanisław Wyspiański, *W Radzie Miejskiej*, [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 14, red. zbiorowa pod kier. Leona Płoszewskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 76.

2 Jan Lorentowicz, *Dekoracje teatralne*, „Życie Teatru” 1924, nr 14–24, przedruk [w:] tegoż, *Teatry w stolicy i inne artykuły*, wybór Andrzej Biernacki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, s. 70–120.

3 Władysław Rabski, „Kurier Warszawski” z 5 września 1913 roku, cyt. za: Edward Krasiński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 102.



kurtyny brawa” – ironizował Franciszek Siedlecki<sup>4</sup>. Podobnie, tylko dekadę wcześniej, skarżył się francuski krytyk: „Ten triumf malarstwa, to niezwykle poruszenie – pisał Paul Brulat – ujawniają sytuację duchową społeczeństwa, które wrażliwe jest już tylko na formę zewnętrzną rzeczy, na piękno atakujące zmysły, na inscenizację, dekorację teatralną, bo czymże innym są obrazy? Wszystko dla oka, wszystko dla zmysłów; nic dla myśli”<sup>5</sup>.

Tymczasem już w połowie lat 20. XX wieku plastyka w teatrze wyodrębniła i różnicowała się nie tylko zewnętrznie, ale wewnętrznie – stając się główną siłą napędową i intelektualnym (a nie tylko zmysłowym) zapleczem i nośnikiem inscenizacji. Nowoczesna scenografia, rozszerzając swe ambicje współtworzenia inscenizacji i poszukując nowych jakości i sposobów oddziaływania w duchu sztuki abstrakcyjnej, kubistycznej, minimalistycznej, konstruktywistycznej, zamieniała swych poprzedników (i niekiedy ojców-założycieli) w strupieszających strażników minionych porządków<sup>6</sup>. Konwencje i oczekiwania w stosunku do obrazu scenicznego rozregulowały i rozbiegły się tak dalece, że tym samym artystom, których w latach 20. zorientowana literacko krytyka posądzała o przerost scenografii, dekadę później zarzucano jej niedosyt. Istotne, że tym razem oskarżycielami byli twórcy awangardowi. Ich stanowisko wydaje się bezlitosne: „Prof. Karol Frycz pełen kultury, smaku i umiaru technik teatralny nie jest żadną miarą twórcą, artystą, nie umie wyjść, jakby to było za czasów Bohomolca, z szablonu trzech mniej więcej symetrycznych dziur w dekoracjach, reprezentujących bądź drzwi, bądź to okna, przez to osłabia systematycznie wszelką pracę i inwen-

cję reżysera” – pisał przedstawiciel teatru Cricot po realizacji sztuki radzieckiego autora w Teatrze Miejskim w Krakowie<sup>7</sup>. Im bardziej niepodatna na szybkie zmiany, ociężała wydawała się – w oczach nowatorów z lat 20. i 30. – instytucjonalna dekoracja teatralna, tym silniej zaznaczano odrębność i dynamizm eksperymentalnych form, spoza kanonu. Teatr międzywojnia – jak żaden inny – dowodzi przy tym, że eksperyment z czasem się klasycyzuje, wrasta w kanon, stabilizuje, nowość staje się „szablonem”. Tak jak kiedyś Karol Frycz odcinał się od „dziadygi Jasieńskiego”, tak część młodych chciała i jego odesłać „do lamusa”...<sup>8</sup>

„Malarz więc w teatrze jest przeżytkiem, miejsce jego zastępuje wyłącznie inscenizator”; „Usiłowania tak zwanych reformatorów teatru były trafne tylko wtedy, gdy zwalczały wartości malarskie, które zamącały scenę” – głosił Adam Dobrodzicki<sup>9</sup>. Mogłoby się wydawać, że po napiętnowaniu XIX-wiecznego dekoratora-rzemieślnika, przyszła pora na malarza-dekoratora. Ale retoryki buntu przeciw malarstwu, typowej dla programów i manifestów tamtego czasu, nie należy rozumieć dosłownie, jako całkowitego odrzucenia związku między tą dziedziną i teatrem, skoro większość scenografów miała profesjonalne zaplecze w malarstwie. Po przełomie kubistycznym buntowano się przeciw określonemu rozumieniu plastyki (na przykład reprodukcji świata w różnych ujęciach realizmu i akademizmu, wrażeniowości impresjonizmu, przeciw „ładności”, malowniczości secesji, demonstracji psychicznych doznań podmiotu w ekspresjonizmie). Krytyka spotykała wszystko, co było wyrazem treści zewnętrznych wobec samej malarskiej wartości obrazu. Negatywne rozumie-

4 Franciszek Siedlecki, *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, „Południe” 1923, nr 5, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej: artykuły i recenzje z lat 1910-1929*; wybór i oprac. Wojciech Dudzik, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 101.  
5 Wplatając tę wypowiedź w swoją opowieść o przełomie w europejskiej sztuce, Mieczysław Porębski widzi w niej nie triumf, a „podzwonne” „skonwencjonalizowanej naoczności”. Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925*, wyd. II,

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 39.

6 Awangardziści nawet w najzagorzalszych atakach na secesję, postimpresjonizm, sztukę fin de siècle'u nigdy nie podważyli jednak osiągnięć Wyspiańskiego, a wręcz uznali go za swego patrona (cenili zwłaszcza niezrealizowaną, pozostającą w projektach i wobec tego zmyzowaną część jego prac), choć scenografia spod znaku futuryzmu, Bauhausu, konstruktywizmu była również już bardzo odległa

i niewspółmierna do tego, z czym zmagal się i czego poszukiwał Wyspiański.

7 Władysław J. D[obrowolski], *Kwiecista droga*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, Wydawnictwo Errata, Warszawa 2004, s. 292.

8 Osobnym i tajemniczym zjawiskiem pozostaje artystyczna samotność i „znikanie” Wincentego Drabika w końcu lat 20.

9 Adam Dobrodzicki, *Przestrzeń teatralna*, „Południe” 1925, nr 2, s. 45 i 47.

nie „malarskości” wynikało również z niezgody na przemieszczanie do dzieła teatralnego gotowych niezintegrowanych z nim elementów plastycznych.

Co innego natomiast, gdy mowa o technicznych i esencjonalnych kategoriach malarskich (takich jak barwa, forma, bryła, linia, napięcie, płaszczyzna, faktura), związanych z twórczym oraz z aktywnym, poszukującym do niego podejściem – te stają się bardziej niż kiedykolwiek ważne dla teatralnych koncepcji, konstytuują wręcz metajęzyk, dyskurs okołoteatralny, przenikają również do teorii inscenizacji. Tym językiem mówią wszyscy, i awangarda, i scenografowie spoza jej obozu. Kluczowym pojęciem okazuje się „forma”, najogólniej rozumiana jako plastyczny ekwiwalent wewnętrznej dynamiki utworu dramatycznego. Sposób przeprowadzania tej ekwiwalentyzacji, zakres używanych środków, udział plastyka w wymyślaniu koncepcji spektaklu – bywały różne. Jeśli awangardiści śmiało sięgali po rozwiązania nie tylko z malarstwa, a z architektury, rzeźby, przemysłu użytkowego, techniki przemysłowej i chętniej mówili o „konstrukcji przestrzeni scenicznej”, inna grupa scenografów nie odżegnywała się od wciąż żywotnej funkcji obrazu scenicznego. To zresztą tylko sprawa terminologii, metaforyki tekstów programowych i postulatywnych, praktyka rządziła się swoimi prawami – współpracy, przepływu inspiracji, ale też wchodzenia w kompromisy.

Najstarsi artyści wyróżnieni w tym rozdziale uczestniczyli w ruchu secesji i reformie sztuki na przełomie wieków, nie znaczy to jednak, że nie mieli oczu i uszu otwartych na nowe tendencje estetyczne. Zgadzała się z przekonaniem, że scenografia artystyczna zakłada jakiś stopień dekonstrukcji, odkształcenia realności. Zajmowali jednak stanowisko bardziej wyważone, a w przyjętej przez siebie estetyce – wielostylistyczne, zróżnicowane. Wielu z nich współpracowało z reżyserami młodszego pokolenia, a niektórzy sami bywali reżyserami. Ich propozycje scenograficzne podobały

się, a nawet uwodziły szeroką publiczność. Najprościej mówiąc, chodzi tu o artystów z głównego nurtu, działających w instytucjonalnych teatrach dużych miast, sięgających po techniki i środki wypracowane przez tradycyjną dekorację sceniczną, ale w nowym już duchu i funkcji, częściej posługujących się farbami niż dosłownie pojętą konstrukcją na scenie, żywiących przy tym kult tekstu.

W latach 20. polski teatr przeżył przewrót kopernikański poprzez odkrycie plastyki abstrakcyjnej i wolności od jakichkolwiek zewnętrznych serwitutów<sup>10</sup>. Przy czym rysujący się wówczas ostry podział między awangardą i tym, co sytuuje się poza nią, między eksperymentem i konformizmem – jak każdy dychotomiczny układ – bywa niewdzięczny dla artystów usytuowanych „na rozdrożu”: tradycji i nowoczesności, starego kunsztu dekoratorskiego w teatrze i nowych kierunków w malarstwie i na scenie, słowem dla tych, którzy nie należąc do rewolucjonistów (albo powoli przestając nimi być), wybrali drogę „środka”. Jeśli rozwój scenografii w międzywojennej Polsce ująć w kategoriach przewrotu kopernikańskiego, to pewna grupa twórców znajdzie się, w tym nowym układzie sił i tendencji, na osobnej planecie, jakkolwiek krążącej po wspólnych orbitach nowoczesnej sztuki. Rzecz w tym, by nadać tej planecie nazwę.

### **Obowiązki scenografa w instytucjonalnym teatrze**

Kariera teatralna zarówno Frycza, jak Drabika czy Tadeusza Orłowicza, rozpoczęła się „z ukrycia”: jako przelotna praca gościnna, mozolne wspinać się „z najniższego szczebla” w hierarchii lub powolne odkrywanie własnej metody i stylu. Frycz przyjął najpierw pojedyncze zlecenia od Ludwika Solkiego w 1906 i 1907 roku: objął opiekę nad dekoracją do kilku spektakli w Teatrze Miejskim w Krakowie z wykorzystaniem istniejących płócien i wykonał parę całkiem nowych. W ten sposób

10 Opisuje to Katarzyna Fazan, podejmując trop podsunęty przez Gottfrieda Boehma, w inspirującym tekście *Inne widzenie. Siła i słabość abstrakcji w polskim teatrze*

*między XX i XXI wiekiem*, [w:] *Ślady teatru. Księga ofiarowana Joannie Walaszek*, red. Dorota Jarząbek-Wasył, Tadeusz Kornaś, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 309–331.

powstały malowane światłem (ale wciąż Spitziarowskie) obrazy w *Pelleasie i Melisandzie* Maurice'a Maeterlincka (prem. 31 marca 1906) oraz nowa estetyka obrazu i kostiumu w *Księżciu Niezłomnym* Pedra Calderóna de la Barki (28 kwietnia 1906). Pierwsza praca była anonimowa, druga dopiero podpisana na afiszu<sup>11</sup>. 13 kwietnia 1907 roku Frycz zaangażował się również w premierę *Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego. Jego rozwiązania plastyczne zrobiły nadzwyczajne wrażenie. Po tych artystycznych precedensach czekał parę lat na zaproszenie Szyfmana, by móc pracować jako regularny scenograf. O ile Frycz objawił w teatrze już dojrzały i samodzielny talent, o tyle Wincenty Drabik długo terminował w warsztatach dekoracyjnych różnych scen<sup>12</sup> i był głównie wykonawcą cudzych projektów, malował przystawki, wykonał również lwowską kurtynę antraktową. Niejaką samodzielność zyskał jako scenograf w Teatrze Artystycznym w Warszawie w 1911 roku i w Teatrze Polskim od 1913 – choć w tym ostatnim realizował projekty Frycza, a w swoich własnych – często go naśladował. Zatrudnienie na etacie dekoratora nie oznaczało więc w jego przypadku dojścia od razu do własnego artystycznego języka. Trzeci z wymienionych, Tadeusz Orłowicz, zaczynał w amatorskiej grupie Mikrosцена w Krakowie, sympatyzował z teatrem plastyków Cricot, zanim przyjął go na bezpłatną praktykę, a potem zatrudnił w 1935 roku ówczesny dyrektor teatru krakowskiego Karol Frycz (już wtedy „klasyk”, oskarżany przez młodych o wsteczność). Talent Orłowicza miał się w pełni ujawnić we współpracy z konkretnym reżyserem: Wacławem Radulskim.

Droga od malarza do etatowego scenografa bywała więc kręta. A gdy już osiągnęło się upragniony status, okazywało się, że pod wieloma względami nowa profesja nie różni się co do obowiązków od dawnego dekoratora. Przede wszystkim decydowała o tym wciąż zawrotna liczba premier, do których należało przygotować oprawę (od kilku do nawet czterdziestu w sezonie), a także totalne zaangażowanie, również wykonawcze, manualne w egzekucję projektu, wreszcie – zdolność do asymilacji różnych stylów i technik. Po dwuletniej pracy w Teatrach Miejskich w Warszawie Frycz pisał bez ogródek: „Oprawiłem w nich (z czystym sumieniem mogę powiedzieć: obharowałem) 54 (pięćdziesiąt cztery) sztuki – od sufitów po sznurowadła aktorskich butów, nie przepuszczając dosłownie nic, co w granicach moich fizycznych możliwości leżało”<sup>13</sup>. Anegdotyczny już obraz Frycza, który maluje, strzyże, lepi, wycina elementy dekoracji i kostiumów, a także portret Drabika uwijającego się niczym żniwiarz z pędzlem nad połaciami płócien – nie wynikały jedynie z indywidualnych dyspozycji tych właśnie artystów. Były elementem tytanicznego trudu, jaki łączy się ze stwarzaniem wizualnej materii całego świata scenicznego – w warunkach teatru repertuarowego, którego rozpedzonej maszyny nie dało się zatrzymać. Również Tadeusz Orłowicz przechodził chrzest sceniczny w malarni „wypačkany farbami, gdzieś na kolanach, z połamanymi paznokciami, naciągający jakieś okropne, stare, z łuszczącą się farbą płótniska na olbrzymie blejtramy”<sup>14</sup>. Potem takie płótniska, w nowym stylu, malował sam. Jako dekorator sceny miejskiej w Krakowie w la-

11 Przy okazji sam artysta musiał publicznie bronić swojej pracy, tudzież zgłaszać protest przeciw przypisywaniu mu rzeczy, których nie zrobił i za które nie ponosi artystycznej odpowiedzialności (zob. list do redakcji „Czasu” w sprawie *Zakochanej* Georges'a Porto-Riche'a, [w:] *Listy Karola Frycza*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 16). Musiał też znosić pretensje reżysera do autorstwa następnej dekoracji: w 1907 roku „wystawa” była nadal funkcją tradycyjnie rozumianej reżyserii, toteż Michał Tarasiewicz twierdził, że to on wymyślił scenografię *Ślubów panińskich*, a Frycz ją tylko wykonał.

12 W Teatrze Ludowym w Krakowie w latach 1901–1902, w Teatrze Miejskim we Lwowie w latach 1905–1909, od 1909 roku w Teatrach Rządowych w Warszawie.

13 List do Adama Grzymały-Siedleckiego z 31 października 1931, [w:] *Listy Karola Frycza*, dz. cyt., s. 77. Warto w tym miejscu przywołać opis powojennej pracy Andrzeja Stopki, ucznia i następcy Frycza, niewiele ustępujący Fryczowej „harówce”: do baletu *Złota kaczka* Jana Maklakiewicza Stopka przygotował, według relacji żony, 180 kostiumów. Krótki termin realizacji projektów wymu-

szał malowanie 20 propozycji dziennie, dosłownie od rana do nocy, scenograf wypisywał na kartce listę postaci i stopniowo wykreślał je ołówkiem. Niekiedy wołał: „Wicka! Sześciu chłopów jeszcze zostało! Dwie starsze kobiety! Co to znaczy starsze? Od kogo, do jasnej cholery?! Od Maklakiewicza?”. Wincentyna Wodzinowska Stopkowa, *Portret artysty z żoną w tle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 128.

14 Tadeusz Orłowicz, *O Karolu Fryczu*, „Wiadomości” 1976, nr 41–42, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 293.



tach 1935–1939 stworzył w sumie scenografię do 15 przedstawień<sup>15</sup>.

Wydawałoby się, że nowatorzy – z racji swego buntu i nonkonformizmu – wejda do teatru jak burzliwa artystyczna „epidemia”, dokonując rewolucji i demaskując marazm oficjalnych scen. Przykład Orłowicza każe zweryfikować to mniemanie. Artyści o awangardowych korzeniach nie od razu wywoływali w teatrze ferment. I nie pojawiali się w nim też wyłącznie jak meteory, w krótkich momentach, spięciach, na zasadzie okazjonalnej współpracy. Awangardysty zostawali niekiedy na dłużej – etatowymi scenografami i wówczas zakres ich prac był bardziej eklektyczny, bunt przeciw konwencji – nieco stępiony, wygaszony. Nie należy tego od razu rozumieć w kategoriach konformizmu lub klęski<sup>16</sup> – a raczej jako naukę rzemiosła dekoratorskiego i próbę twórczej komunikacji z widownią, która do form eksperymentalnych nie przywykła ani ich nie poszukiwała. Andrzej Pronaszko był głównym dekoratorem Teatru im. Juliusza Słowackiego za pierwszej dyrekcji Teofila Trzcńskiego. Zaprojektował w latach 1922–1924 oprawę 27 premier – mniej więcej tyle, ile jest podpisanych prac Zygmunta Wierciaka, po którym Pronaszko objął stanowisko (dla porównania: w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego opracował plastycznie 10 spektakli). Podobnie Feliks Krassowski dla Trzcńskiego wykonał w latach 1924–1926 ponad 20 projektów<sup>17</sup>. W późniejszych latach Krassowski, już jako autor manifestu o scenie narastającej, został stałym dekoratorem między innymi w Bydgoszczy (1928–1933) i Toruniu (1933–1935)<sup>18</sup>. Awangardysty nie gardzili sceną oficjalną, a jako etatowi scenografowie byli gotowi do ustępstw estetycznych. Obok prac podejmo-

wanych z pełną ambicją, niekiedy nowatorskim zacięciem, trzeba było tworzyć tła konwencjonalne, mniej oryginalne, „użytkowe”. A z tym łączyło się sięganie do gotowych elementów scenografii, artystyczny recykling i autocytowanie. «1–4» Na afiszach wciąż zdarzał się zapis „dekoracje dobrane” (z istniejących elementów), nie brakowało też prac anonimowych, do których projektodawca nie chciał się przyznać. W polu zinstytucjonalizowanej scenografii znajdowały się więc obowiązki mniej twórcze, niewdzięczne. Za to zdecydowana odnowa czekała narzędzie pracy scenografa, jakim był rysunek.

### Potencjał szkicu

Typowe XIX-wieczne szkice dekoracji bywały, owszem, bardzo drobiazgowo i precyzyjne, ale też bezosobowe, bezbłędnie pragmatyczne. Ślad twórcy, na przykład tapicera Ignacego Stahla czy dekoratora Jasińskiego, paradoksalnie zachował się nie tyle w charakterze tych rysunków, przeważnie techniczno-instruktażowych, ile w słownych dopiskach, żargonowych sformułowaniach. Natomiast szkice przygotowawcze Frycza czy Drabika, podobnie jak wcześniej notatki graficzne Wyspiańskiego, wydają się uchwyconym *in statu nascendi* strumieniem kreacji. Znac w nich przepływał idei, zmaganie się z niedocieczonym jeszcze kształtem, szukanie rozwiązań, pracę wyobraźni plastyków. Nazwałabym to dynamiką myślenia i porozumiewania się kodem rysunku.

Była to istotnie „scenografia”. Rysunki i szkice powstawały wprost na podłodze, wykonane kredą, na ścianach pracowni lub na gotowym płótnie i tkaninie. Przeznaczano na nie kartki wydarte

15 Na temat całej twórczości scenograficznej Orłowicza, także tej na obczyźnie, zob. Ewa Guderian-Czaplińska, *Tadeusz Orłowicz*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 1–2, s. 225–259.

16 Tak oceniał swoją współpracę z teatrami państwowymi w latach 50. Tadeusz Kantor. Zob. Katarzyna Fazan, *Scenografie „konformistyczne”, czyli śladem ręki innego „ja”*, [w:] tejsze, *Kantor. Nieobecność*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 343–393.

17 Statystyki na podstawie: Elżbieta Wajda-Woźniakowska, *Repertuar pierwszej dyrekcji Teofila Trzcńskiego w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1918–1926)*, oprac. i wstęp Barbara Maresz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008. Zob. też: Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 25; Diana Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie*

w latach 1914–1945, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 2001, s. 140.  
18 Zob. Barbara Chojnacka, *Feliks Krassowski (1895–1967) – artysta malarz i scenograf Teatru Miejskiego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska” 2013, t. 34, s. 105–128.



1-2

Draperie zastonowe a potem podłogowe w scenografiach Karola Frycza: 1 – William Shakespeare *Otello*, Teatr Polski w Warszawie, prem. 23 grudnia 1925. Fot. Stanisław Brzozowski / MT; 2 – Carlo Goldoni *Sługa dwóch panów*, Teatr Polski w Warszawie, prem. 27 stycznia 1927. Fot. Stanisław Brzozowski / MT



3-4

„Kamienna” ściana z medalionem i zbiornikiem fontanny w scenografiach Karola Frycza: 3 – Juliusz Słowacki *Beatrix Cenci*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 3 marca 1937. NAC; 4 – Molière *Mizantrop*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, prem. 24 lutego 1939. NAC



5-6

Karol Frycz, szkice do *Irydiona* Zygmunta Krasieńskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 stycznia 1913. MT

8

Karol Frycz z egzemplarzem teatralnym w dłoni i Stanisława Wysocka na tle dekoracji do *Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 3 marca 1937. NAC

7

Karol Szymanowski, Leon Schiller, Ryszard Bolesławski i Wincenty Drabik na próbie w Teatrze Polskim w Warszawie, 1920. Fot. Stanisław Brzozowski / BN





z zeszytów, rewersy pism urzędowych, płachty papieru pakunkowego. Niekiedy wykwitwały na serwetkach kawiarnianych, pudełkach od papierosów i innych skrawkach papieru, w tym także w egzemplarzach teatralnych. W zasadzie każdy twórca (plastyk, pisarz) może posługiwać się taką formą spontanicznych, efemerycznych notatek wizualnych, robionych w pędzie i pod wpływem impulsu. Rzecz jednak w tym, że w teatrze było to pochodną tak usposobienia artysty, jak i samego trybu pracy – w dialogu z reżyserem lub aktorem, a wreszcie i rzemieślnikiem teatralnym, myśl wyrażała się i przekształcała w szkicu. Z tą metodą łączyła się gotowość do przystosowań, elastyczność i chłonność wyobraźni scenografa działającego w duecie z partnerem:

*„Rozmawiał” zresztą najchętniej za pośrednictwem ołówka, tzn. szkicując na pierwszym lepszym świstku papieru to, o czym w pewnej chwili dyskutował, najczęściej formułując w ten konkretny sposób zastanawiająco nieraz głębokie i ciekawe swe pomysły<sup>19</sup>.*

*[...] sypiąc jak z rękawa anegdoty i ilustrując je ołówkiem na ścianie lub skrawku papieru, roztaczał przed oczyma aktorów i reżysera sugestywne obrazy życia, które mieli na scenie odtworzyć<sup>20</sup>.*

*Frycz po drugiej czy trzeciej białej kawie poprosił kelnera o papier listowy i piórem zaczął rysować nowy projekt, który powstał w ciągu kilkunastu minut<sup>21</sup>.<sup>[5-6]</sup>*

We wszystkich tego typu opowieściach utrwalił się model scenografa pracującego nie przy biurku, w odosobnieniu i dystansie od materii i atmosfery sceny – a właśnie na scenie.<sup>[7-8]</sup> Tego zresztą uczył swoich adeptów Wyspiański, przenosząc do teatru postulat ogłoszony w jego czasach w środowisku malarskim: zamiast akademickich przerysów, malowanie z natury, wyjście w plener.

„Szkicowy”, czyli bezpośredni, „na żywca”, spontaniczny, zmienny styl pracy wiązał się również ze strategią artystyczną niektórych reżyserów. Metoda, którą Karol Frycz poznał – i chyba zaakceptował – u Schillera, opierała się na tym, że po rozmowach i analizie tekstu, „następowało opracowanie tego, co Schiller nazywał «możliwościami», nieraz w kilku różnych wersjach. [...] Czasem w ciągu roboty trzeba było wprowadzać zmiany w planach lub detalach, w miarę jak dojrzewały sytuacje na scenie. [...] Ta procedura polegała na ciągłym, stopniowym wzbogacaniu efektów, zwłaszcza gdy chodzi o komizm groteski, fantazje taneczne, rytmikę mas<sup>22</sup>. Obecność scenografa na próbach oznaczała, że projekt przestrzeni może, a nawet musi ewoluować w mniejszych lub większych szczegółach, a zmiana ta jest polem negocjacji i dyskusji.

Obok szkiców przygotowawczych, koncepcyjnych, które chwytaly myśl niejako w stanie niegotowym, klarowały ją i przekształcały, powstawały już typowe rysunkowe instrukcje dla pracowni technicznych: od detalicznych rysunków kostiumowych „z brwiami i rzęsami”, jak mawiał Frycz, po rzuty techniczne. W tym gatunku nic nie przewyższyło znakomitości XIX-wiecznych majstrów, których XX-wieczni scenografowie mogli tylko naśladować w ich rzemiośle.

19 Mieczysław Treter, *Wincenty Drabik (scenograf i człowiek teatru)*, nadbitka z miesięcznika „Sztuki Piękne”, Kraków-Warszawa 1934, s. 5.

20 Leon Schiller, *Na progu nowego teatru*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 422. Zob. też wspomnienie Szancera cyt. przez Lidie Kuchtównę, [w:] tejsze, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 281.

21 Arnold Szyfman, *Jubileusz Frycza*, „Teatr” 1957, nr 10, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 141.

22 Karol Frycz, *O teatrze i sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 165–166. Na przeciwnym biegunie tego otwartego, dynamicznego i procesualnego modelu pracy (ściśle łączącego genę projektu scenograficznego z tokiem prób) był model zamknięty (oddzielający fazę projektu scenograficznego od prób, niedopuszczający głębokich zmian). Teresa Roszkowska po wstępnych rozmowach z reżyserem pracowała samotnie: „Na spotkaniu z reżyserem przynosiłam projekt

na tyle dopracowany i przemyślany, że już żadne odstępstwa nie były możliwe. Zawierał się w tym mój pogląd na epokę, utwór dramatyczny. Gdyby mi Wierciński, czy ktokolwiek inny, powiedział, że projekt trzeba zmienić, musiałabym się wycofać ze współpracy” (Elżbieta Baniewicz, *Pani Teresa*, [w:] *Teresa Roszkowska. Scenografia. Zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie*, red. Monika Chudzikowska, Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2017, s. 17).

Szkic był wielokształtnym i wielofunkcyjnym narzędziem komunikacji scenografa z reżyserem, scenografa z aktorami, scenografa z pracownikami stolarni i malarni – ale na tym nie koniec. Bezustanne szkicowanie zbliżało się do twórczości totalnej – ogarniającej wszystkie naraz problemy wystawianego tekstu, od idei po kształt wizualny, inscenizowanie materii dramatu w szkicu. Frycz jako reżyser zapełniał egzemplarze reżyserskie drobiazgowymi studiami rysunkowymi poszczególnych scen i gestów postaci. Drabik nie zajmował się wprawdzie reżyserią, ale swoim oglądem całościowej dynamiki spektaklu dorównywał reżyserom<sup>23</sup>. Inscenizatorskie pomysły, często niezrozumiane, kompensował w bezinteresownej, wielogodzinnej pracy w atelier: „Wtedy w swej pracowni łamał ołówek po ołówku, zarysowywał stosy papierów, wyklejał makiety i węglem na ścianie utrzymywał swoje wizje”<sup>24</sup>. U obu tych artystów uderza nadobfitość rysunków – szkiców lub studiów bywa więcej, niż potrzeba, niektóre zdają się identyczne lub rozpracowują ten sam motyw w sposób obsesyjny, uporczywy; w niektórych bardziej chodzi o wyzycie się wyobraźni niż konkretny kształt; szkice te czasem w przedziwny sposób absolutyzują szczegół (zwłaszcza u Frycza) i nastrój (u Drabika).

Porównajmy projekty dwóch inscenizacji tego samego dramatu: *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego w reżyserii Józefa Sosnowskiego i w dekoracjach Frycza (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 20 marca 1919) oraz w reżyserii Arnolda Szyfmana i dekoracjach Drabika (Teatr Polski w Warszawie, 30 stycznia 1920). Zarówno bezpośredni widzowie, jak i późniejsi badacze podkreślali walory wizualne (w tym barwne i kompozycyjne) tych przedstawień. Zasób środków i tworzyw, jakimi posługiwali się obaj artyści, był podobny. Farba na płótnie, często transparentnym, prospekt, przystawki i fermy, kolorowe blendy,

zasłony użyte wewnątrz sceny. A jednak, gdy pochylić się bliżej nad materiałami przygotowawczymi, dojdziemy do wniosku, że kształtując tę samą, zdawałoby się, tkanę, każdy z nich myślał i wypowiadał się inaczej. Szkic tę różnicę chwytł na gorącym uczynku.

Dokumentacja krakowskiego przedstawienia stanowi świetną okazję do zestawienia (na zasadzie uzupełnienia i dwugłosu) dwóch typów projektów: kolorowych rysunków Frycza oraz technicznych rzutów Zygmunta Wierciaka (do czego dochodzi jeszcze dokumentacja fotograficzna zrealizowanych dekoracji). Scenograf musiał zmieścić dziesięć zmian dekoracji na scenie pozbawionej mechanizmu obrotowego.<sup>[9–31]</sup> Dlatego też zredukował liczbę detali oraz wprowadził wewnętrzną kurtynę, za którą chował (i zmieniał) tylny prospekt. Podzielona na plan przedni i głębny scena została dodatkowo ujęta tą samą przez cały czas trwania sztuki szarą ramą nieozdobionych ścian (na niektórych rysunkach widnieje w nich dwoje drzwi) i paludamentu. Użycie monochromatycznego *passe-partout* wprowadzało dystans, ale i upodabniało kompozycję wewnętrzną do reliefu. Za ciemnoszarą ramą otwierały się kolejno widoki na wnętrza i plenery, sceny kameralne i orgiastyczno-zbiorowe. Wnętrza „uciekały w górę”, liniami prowadzącymi do niewidocznych sklepień. W projektach widać dążność do oszczędnego, znakowego traktowania obiektów malowanych. Są to jednak miejsca konkretne, przynależne do rzeczywistości historycznej lub określonego stylu, który widz rozpozna. W scenerii trzeciej części poematu Krasieńskiego, przedstawiającej las oraz Okopy Świętej Trójcy, w dekoracjach możemy się domyślić jakichś reminiscencji romantycznych borów przeciętych widokiem ruin, a w obrazie twierdzy – murów Elnsynoru. Pod pędzlem Wierciaka dekoracje nabrały niepokojąco realistycznego charakteru, zdemaskowane jedynie przez falujące płótno. Narzekano po

23 „Wizja ta była aż do najdrobniejszych szczegółów zdumiewająco dokładna; poza dekoracjami i kostiumami obejmowała ruchy, pozy, ugrupowanie aktorów, wkraczając w ten sposób w dziedzinę

inscenizacji: obejmowała nawet skalę i odcięci gry aktorskiej, wchodząc w granice kompetencji reżysera”. Waclaw Husarski, *Wizjoner teatru*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 4, s. 66.

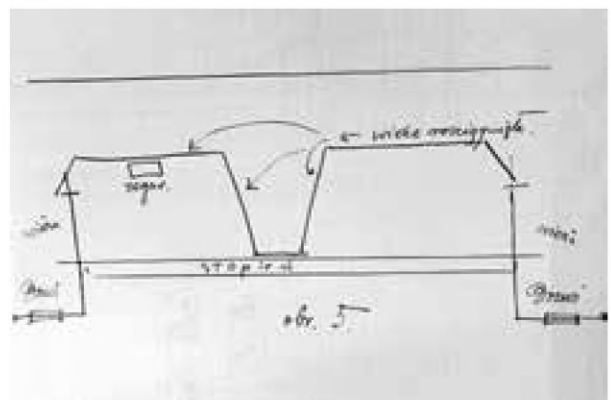
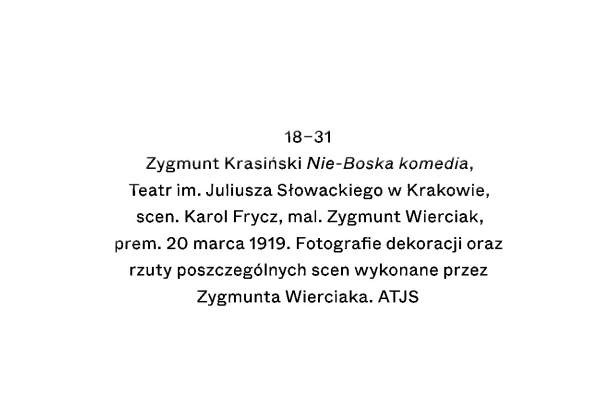
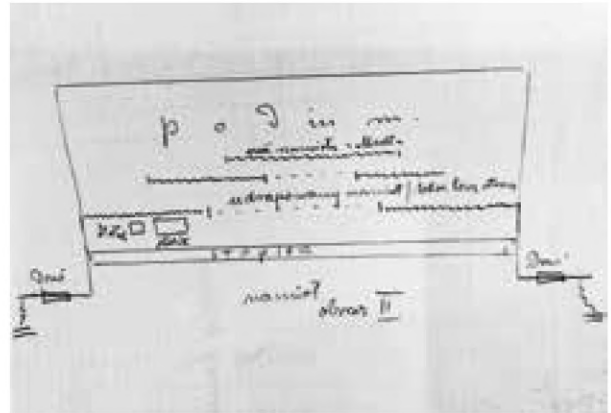
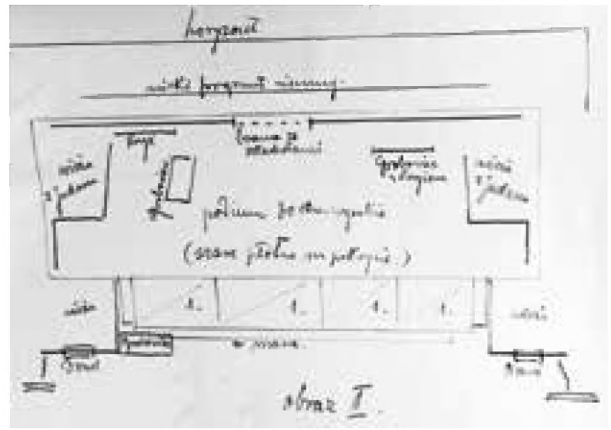
24 Leon Schiller, *Wincenty Drabik (2)*, [w:] tegoż, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 194.



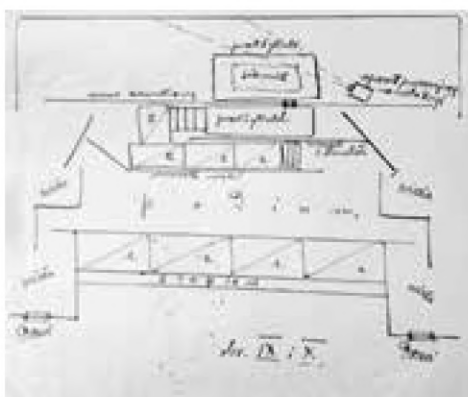
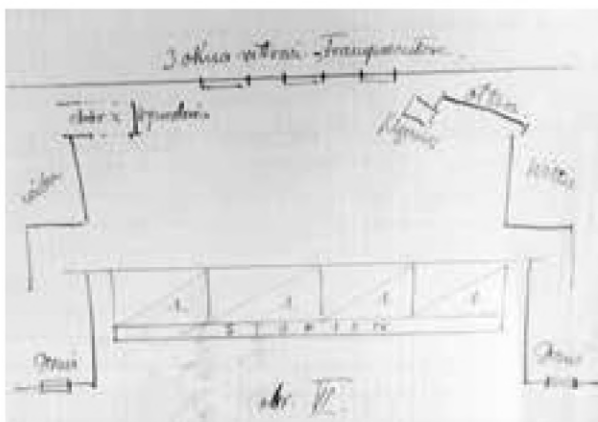
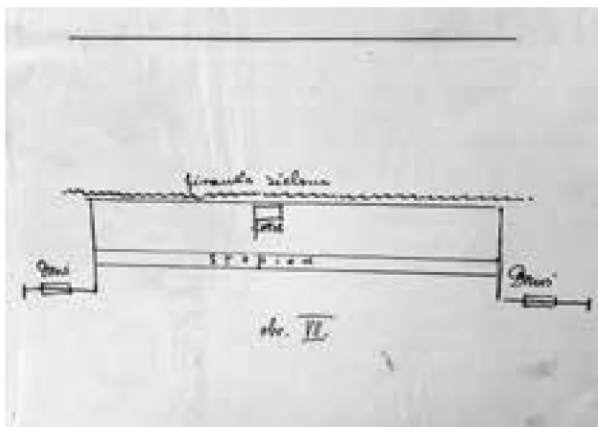




9-17  
Karol Frycz, projekty dekoracji do  
*Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
prem. 20 marca 1919. ATJS



18-31  
 Zygmunt Krasinski *Nie-Boska komedia*,  
 Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
 scen. Karol Frycz, mal. Zygmunt Wierciak,  
 prem. 20 marca 1919. Fotografie dekoracji oraz  
 rzuty poszczególnych scen wykonane przez  
 Zygmunta Wierciaka. ATJS





spektaklu na „operowe efekty” zbyt ilustracyjnej, a za mało poetyckiej dekoracji – chyba było w tym sporo racji.

Co w tym projekcie mimo wszystko intryguje, to kolorystyka oraz fenomen uprzestrzennienia, wyjścia poza obraz malowany. Kolorysta Frycz w *Nie-Boskiej komedii* podszedł do barw wiodących w spektaklu oszczędnie, wręcz ascetycznie: odcienie szarości, brudnego błękitu, zieleni lub beżu stanowią kanwę, na której miały się dopiero pojawić – poprzez kontrast – żywe i intensywne blaski i kolory w scenie rewolucji, w lesie oraz w katedrze (chorągwie, witraże i obrazy). W ostatnim akcie, na tylne tło rzutowano aparatem świetlnym krzyż. Jeszcze większą niespodzianką jest to, że w kilku ujęciach dekoratora interesuje właśnie to, czego się nie da namalować albo nie należy tego robić. Zajmowała go pusta przestrzeń, obejmująca również rejon proscenium, miejsce najbardziej wysunięte ku widzom. Kilka odsłon toczyło się wyłącznie na tle zasłon. I nie było to jedynie wypadkową ubóstwa krakowskiego teatru – bo po cóż wówczas robić tyle szkiców zasłon? Projekty do nich to studia mięsistych tkanin, drapowanych i na różne sposoby plastycznie rzeźbiących scenę. Obraz II „U wodza rewolucji” Pankracego był pomyślany jako olbrzymich rozmiarów namiot, lejące się warstwy tkaniny ukazano od wewnętrznej „lewej strony”<sup>25</sup>.

Omawiane projekty Frycza są, jak na jego barwne pastelowe obrazki do innych sztuk, bardzo skromne i wyważone, jakby biedne. Trudno też nie zauważyć, że z wyjątkiem odsłony III („W piekle rewolucji”) nie ma w nich sylwetek ludzi. Nie znaczy to, że dekorator nie dba o aktora. Rozstawia nieliczne meble, na przykład krzesła w sali zamkowej w ten sposób, by ich ułożeniem – symetrycznym, centralnym lub przeciwstawnym – wyznaczać pole gry i napięć. Dekoracja ta powstała na skrzyżowaniu co najmniej czterech instancji twórczych: Frycz był scenografem, autorem inscenizacji – prof. Tadeusz Sinko, reżyserem i inspira-

torem zapewne części rozwiązań pozostawał Józef Sosnowski, za wykonanie (wymalowanie) dekoracji odpowiadał zaś Zygmunt Wierciak. Projektant scenografii rozwiązywał konkretne, niekiedy przyziemne zadania: zmian scenicznych, sugestii określonych miejsc akcji (z unikaniem nachalnej ilustracji historyczującej, ale jednak realistycznie pojętych). Trudno natomiast uznać, że miał swoją interpretację dramatu czy też wywalczył dla poezji Kraszińskiego zupełnie nowe kształty plastyczne. Krakowskie przedstawienie nie było rewelacją, ale przyzwoitą robotą, na jaką stać było teatr w kilka miesięcy po zakończeniu wojny.

*Nie-Boska komedia* w Teatrze Polskim w 1920 roku okazała się z kolei dużym wydarzeniem, wręcz epokowym. Powstała na scenie o zupełnie odmiennych możliwościach, wyposażonej w mechanizm obrotowy (który został nawet ujawniony w przedstawieniu). Drabik nie potrzebował więc systemu kotarowego, a mimo to ujął okno sceny w trójwarstwową zasłonę: oliwkowo-granatowo-czarną. Była to, jak u Frycza, rama, w którą oprawiono zmienną scenerię, kotary wyznaczały plan umowny – teatru, głębia należała do planu wewnętrznego – wizjonerskiego.

Drabikowe projekty, których jest 16 (wraz ze szkicami kostiumów), od razu rzucają się w oczy swoją podwójną właściwością. <sup>32-43</sup> Po pierwsze zatarto w nich sugestie techniczne. Choć to szkice dekoracji, obecność technicznego aparatu teatralnego zanika. Za to pojawiają się sylwety ludzi, dynamiczne, uchwycone w znaczącym geście – Drabik maluje i projektuje grę aktora, albo po prostu obecność człowieka w przestrzeni. Plany i linie demarkacyjne dzielące scenę na rejony, wyodrębniające podłogę – rozmywają się w barwnych plamach, zwłaszcza projektów trzeciej części. Nawet w szkicach pokoju oraz domu obłąkanych, w których artysta posłużył się uproszczeniem, deformacją, ale też z największą precyzją wykreślił szczegóły – nie wiadomo, czy płaskość obrazu jest kwestią rysunku, czy miała być również zaznaczo-

25 A praktycznie skombinowano, jak się dowiadujemy z rzutów Wierciaka, z dawnych dekoracji do *Księża Marka* Słowackiego.

na na scenie – czy dekorator zlecił skonstruowanie gigantycznego krzesła większego od bohaterów, czy okno wylaniało się z zasłony, czy ze ściany? Możemy się tylko domyślać, gdzie w dekoracji występowały elementy przestrzenne, trójwymiarowe, a co pozostało kształtem na płaszczyźnie, co wreszcie modelowało światło teatralne. Wszystko to jednak nie ma znaczenia, jeśli przyjąć, że to autor szkiców sam je realizował w malarni – i przekodowanie rysunku na instrukcje techniczne nie sprawiło mu żadnej trudności.

Druga właściwość szkiców Drabika jest ważniejsza. Narzucają one wrażenie cyklu – misternie i organicznie połączonych elementów wielkiej, tajemniczej, nadrealnej wizji, niewątpliwie wyśnionej przez ten sam umysł. Nawet rozsypane, szkice układają się w jeden ciąg, z których każde ogniwo dopowiada coś w następnym. Zamiast autonomicznych miejsc akcji, wyodrębnionych lokalizacji – scenografa interesuje narracja poprzez obrazy. Nie w znaczeniu fabularnym, lecz jako sekwencja rozwijających się w materii plastycznej napięć, motywów, powtórzeń, które wtórują akcji dramatycznej, a niekiedy mogą się nawet od niej oderwać i pokierować uwagę w zupełnie niespodziewaną stronę. Nie bez powodu nazwano Drabika „dramaturgiem pozbawionym daru słowa”, a władającym pędzlem<sup>26</sup>. Scenograf tworzy powiązaną ze sobą strukturę, opartą na przeskokach, kontrastach, przeciwieństwach: na przykład pustki i zapelnienia, barw ciemnych i rozżarzonych, scenografii potraktowanej płasko i brylowato, zamkniętej i otwartej, a wszystkim rządzi dialektyka osaczenia i nieskończoności. W tej sekwencyjnej wędrówce przez obrazy, odciska się kreująca je podmiotowość. Najprościej byłoby powiedzieć, że odpowiedzialny za wszystko jest sam malarz, Wincenty Drabik. Stąd niedaleko do posądzania artysty o to, że malował, co chciał i co mu w duszy grało, nie licząc się

z reżyserem i aktorami. Tymczasem było zupełnie na odwrót. W *Nie-Boskiej komedii* z 1920 roku Drabik podporządkował „dykcję obrazów” poetyckiej dykcji poematu, a ściślej rzecz biorąc podmiotowi ujawniającemu się w tekście pobocznym. Wypowiedziane przechodzi w plastycznie wyobrażone. Drabik nie mówi wyłącznie „sobą”, lecz wydobywa szczególną własność prozy poetyckiej Krasieńskiego. Scenograf znalazł kongenialny ekwiwalent dla rozwibrowanej, niestabilnej, półonirycznej figury „niewiadomego głosu”<sup>27</sup>, który przemawia we wstępie dramatu oraz dla krótkich, dynamicznych, poroźdieranych pauzami didaskaliów, z których dowiadujemy się jedynie, że ktoś „przelatuje”, „znika”, „przebudza się”, „odchodzi”, „zstępuje”. Tam, gdzie poeta wprowadził najoszczędniejsze komunikaty didaskaliowe, rozdzielał rzeczowniki pauzami („Pokój – kratowane okno – kilka krzesel”; „Noc – krzaki – drzewa”<sup>28</sup>), tam scenograf wprowadza intensywny, nasycony emocjami obraz, nie tracąc nic ze spazmatycznej siły pierwotnego tekstu.

Malarz słucha poety, ale, co trzeba powiedzieć, bardziej skomplikowany jest jego stosunek do teatralnych tradycji przedstawieniowych. Najlepiej to widać w ujęciu scenerii Korowodu przechrztów oraz Okopów Świętej Trójcy. W pierwszym przypadku Krasieński napisał jedynie: „Inna część boru – wzgórze z rozpalonymi ogniami – zgromadzenie ludzi przy pochodniach”. Scenerię widzimy też oczami Męża<sup>29</sup>. Zaulek leśny, w którym przebywa grupa przechrztów, sąsiaduje z krajobrazem skał i wąwozów, migocze w kontraście mroku i czerwieni żywego ognia, a w oczach Męża nakłada się na widok ruin. W zwyczajnych okolicznościach skontaminowano by tu scenerię romantyczno-operowej proweniencji, w której panosząca się ciemna natura wykwita pośród reliktywów cywilizacji – i tak zrobili Frycz i Wierciak. Drabika nie interesuje jednak takie przywołanie dwóch kulturowych to-

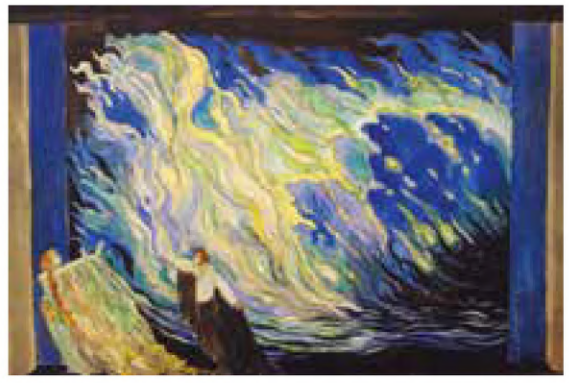
26 Waclaw Husarski, *Wizjoner teatru*, dz. cyt., s. 65.

27 Wyrażenie Stefana Treugutta, [w:] Zygmunt Krasieński, *Nie-Boska komedia*, oprac. Stefan Treugutt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 123.

28 Tamże, s. 21, 59.

29 „A to co za piekło z rudawych płomieni, wznoszące się wśród tych dwóch ścian lasu, tych dwóch nawałów ciemności? [...] Wszędzie rozwaliny jakiegoś ogromu, który musiał wieki przetrwać, nim runął

– filary, podnóża, kapitele – ćwiertowane posągi, rozrzucone floresy, którymi oplatanie starodawne sklepienia – teraz mi pod stopą zamignęła stłuczona szyba – zda się że twarz Bogarodzicy”. Tamże, s. 51–52.







32-38  
Wincenty Drabik, projekty dekoracji do *Nie-Boskiej*  
*komedii* Zygmunta Krasieńskiego, Teatr Polski  
w Warszawie, prem. 30 stycznia 1920. MT



39-43

Wincenty Drabik, projekty dekoracji do *Nie-Boskiej*  
komedii Zygmunta Krasieńskiego, Teatr Polski  
w Warszawie, prem. 30 stycznia 1920. MNW





posów – podkreśla raczej dziwność ich zderzenia, oksymoroniczność widoku oraz przenikanie form. Ruiny wyglądają nie jak melancholiczne czy heroiczne resztki, lecz alternatywny kosmos, krajobraz polarny, pośrodku którego płonie czerwono szereg leśnych pni. To nie cytat z dekoracji znanego teatru, a nowe teatralne miejsce<sup>30</sup>.

Zestawienie projektów *Nie-Boskiej komedii* nie pojawia się tu po to, by jeden uznać za bardziej konwencjonalny, a drugi za bardziej nowoczesny. Choć taki wniosek skrycie się narzuca, byłby niesprawiedliwy w odniesieniu do całej twórczości tych artystów. Karol Frycz miał już w dorobku wiele rewelacyjnych opraw scenicznych, a kolejne przed sobą<sup>31</sup>, zaś Drabik wykonał sporo tradycyjnych dekoracji; opracował też drugi wariant plastyczny do poematu Krasińskiego<sup>32</sup>. Różną wagę przywiązywali oni także do ontologii szkicu. Jeśli projekty Drabika można oglądać czasem jako niezależne, wizyjne dzieła sztuki, to projekty Frycza – choćby najlepiej dopracowane, wręcz uwodzące estetycznie – ich autor traktował jako narzędzie pracy:

*Zastrzegam najgoręcej, że to są rysunki dla krawców, krawczyń, fryzjerów, kapeluszników, stolarni i malarni, słowem: „kuchnia teatralna” a nie „obiekty wystawowe”. [...] Za życia będę protestował a po śmierci będę straszyl, gdyż moimi obiektami wystawowymi były zawsze dekoracje, kostiumy czy rekwizyty takie, jakie ukazywały się na scenie a nie ich płynne i zmienne – w zależności od materiału, czasu i możliwości – projekty i ich fazy przygotowawcze<sup>33</sup>.*

Narażam się duchowi Frycza, ale bez wejrzenia do tych rysunków nie sposób odeprzeć zbyt skostniałej formuły, jaka utarła się w literaturze na określenie twórczego działania malarza-scenografa. Interesujące, że znaczące komponenty dekoracji, takie jak kolor, linia, proporcja, plan, detal, światło, i w mniejszym stopniu trójwymiarowa konstrukcja, służyły w praktyce do transpozycji tak odmiennych obrazów na scenę i że obie scenografie *Nie-Boskiej komedii* uznano po prostu za „malarskie”.

### Kwestia formy

Co to jednak znaczy dominanta malarska w scenografii? Z pewnością nie można jej sprowadzać do obecności elementów piktoralnych. Jeśli za malarskie uznamy z kolei głównie płaszczyznowe traktowanie obrazu scenicznego, jego płaskość lub co najwyżej „wklęsłość”, w odróżnieniu od konstrukcji przestrzennej, to nie da się takiej etykiety utrzymać. W obu projektach widać, że scenografowie myślą o całym obszarze sceny i płaszczyzny komponują w niej wraz z bryłami, podestem. Tym trudniej odnieść do tych artystów kategorię iluzjonistycznego (a także, jak mawiano później: impresjonistycznego) malarstwa wyłącznie imitującego obiekty lub utrzymującego związek wiarygodności i prawdopodobieństwa form przedstawionych w stosunku do świata (zewnątrznego lub psychicznego). Drabika nie interesują przedmioty, krajobrazy i wnętrza, lecz napięcia dramatyczne wyrażające się w relacjach formalnych właściwych sztuce plastycznej: kolorze, linii, kierunkach na-

30 W imponującym rozmachem obrazie Okopów Świętej Trójcy Drabik posłużył się z kolei ukrytym cytatem plastycznym. Zobaczmy najpierw te projekty oczyma historyka sztuki: „Nagromadzenie podziałów horyzontalnych, nakładanie planów w układzie piramidalnym – w głąb i wwyż – buduje wrażenie głębi scenicznej, dalekiej perspektywy i niespotykanej na scenie iluzyjności, złudnie przypominającej barokowe malowidła kopuł, plafonów. [...] Ramę drugiego planu stanowi pięciokąt nieforemny, w którego podstawie centralnie usytuowano wysokie stopnie schodów biegnących na wprost widza.

Trzeci plan – kolejny podest – jest skomunikowany prostymi stopniami ustawionymi bokiem, zamknięty zaś półkolistą formą blankowanych murów o nieregularnym biegu. Ponad architektonicznymi murami, również w układzie półkolistym, wymalowano chmury” (Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009, s. 115). Zdaniem Mirelli Korzus scenografia do tego fragmentu przywołuje barokową architekturę, a teatralnie jest zastosowaniem architektonicznej koncepcji dekoracji Appii i Craiga. Tak być może, ale jest jeszcze jeden trop: Drabik cytuje tu

pomysł Wyspiańskiego z *Legionu*, a ściślej obraz w kopule bazyliki św. Piotra.

31 Latem 1919 roku wyjechał na Daleki Wschód, a pobyt ten również wpłynął na dojrzewanie jego języka plastycznego.  
32 Drabik wrócił do *Nie-Boskiej komedii*, pod reżyserskim okiem Schillera, w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie w 1926 roku (prem. 11 czerwca), zmieniając koncepcję plastyczną i tworząc nową, którą uznaje się za triumf konstrukcyjnego podejścia.  
33 Maszynowy odpis listu Karola Frycza z 1959 roku dotyczący szkiców do *Hamleta* z 1947 roku, IS PAN, nr inw. 1242.



pięć. Używa języka plastycznego ekspresjonizmu, kubizmu i fowizmu. Również Frycz oscyluje, w różnych swoich projektach z całego okresu aktywności, między koloryzmem a scenografią stylizowaną, oszczędną i syntetyczną (czy wręcz przestrzenia pustą), i autoreferencjalną (kotara zastosowana w kilku obrazach *Nie-Boskiej...* jest elementem wystroju teatru i teatralność ujawnia). Okazjonalne definicje i eksplikacje zasad scenografii, które podają sami ci artyści, mogą nieco pomóc:

*są dwa sposoby postępowania w dekoracji: z zewnątrz i z wewnątrz. Mój sposób był zawsze bardzo wewnętrzny. [...] Jeśli kiedykolwiek zajmowałem się reżyserią to interesowała mnie zawsze wewnętrzna strona sztuki i jej konstrukcja ideowa; z tych przesłanek czerpałem koncepcje reżyserskie. [...] O ile przystępuję do komponowania dekoracji (jak mówiłem „od wewnątrz”) to zazwyczaj strona plastyczna tj. rysunek i kolor wypływa raczej z wrażenia, powstałego na drodze wczytania się w treść i nastrój tekstu. Te postulaty zazwyczaj właśnie podświadomie narzucają pewne formy i cykle zestawień barwnych*<sup>34</sup>.

*Stopniowo i metodycznie zmierzamy do zharmozowania gestu, dźwięku, kształtu i barwy w jeden utwór o możliwie jasnej i prostej konstrukcji. [...] Przez kompozycję zaś rozumiem nie nagromadzenie mnóstwa przypadkowych szczegółów, nie jakąś mieszaninę atematyczną, lecz jasno skryształizowany utwór wyobraźni, osnuty na kilku zasadniczych motywach. [...] Rozłożyłem sobie całe dzieło na szereg elementów, wchodzących*

*w skład jego budowy; każdy z nich doprowadziłem do formy możliwie prostej i zdecydowanej na tych tematach dopiero starałem się polifonizować, wsłuchany w rytm dźwięków i gestów*<sup>35</sup>.

*Zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną. Przedstawienia, których reżyseria wychodzi z założenia formy, największe wywierają wrażenie*<sup>36</sup>.

W cytowanych wypowiedziach kluczem jest słowo „forma”. To określenie stosowane do różnych stadiów komponowania widowiska: na początku, jako elementarna zasada struktury tekstu (przez Drabika rozumiana pozawerbalnie, nieintelektualnie, u Frycza – bliższa słownej logice „zawartość ideowa”, treść i nastrój), z której potem tworzy się bardziej złożone struktury czysto już plastyczne, „cykle zestawień”, układy polifoniczne; wreszcie na końcu – forma jawi się jako synteza, symfoniczny efekt współpracy wszystkich tworzyw i twórców<sup>37</sup>.

Obaj cytowani artyści uznają scenografię za aktywny czynnik w spektaklu, *dramatis personam* i partnera aktora. Przy czym aktywizacja ta nie tylko zaznacza się w samym przedstawieniu, lecz przede wszystkim liczy się już w fazie genetycznej – teatralnego myślenia w kategoriach formalnych. Plastyka jest kluczem otwierającym znaczenia oraz inscenizacyjny potencjał tekstu. Roszczenie określonego wyrazu plastycznego, jakie niesie dramat, ma być usłyszane również przez aktora i reżysera. „Stworzyć tę formę w reżyserii, malarstwie i grze scenicznej – oto zadanie teatru. Dla tego reżyser i aktor powinni mieć malarską wizję

34 Jubileusz Karola Frycza, wywiad przeprowadził Edwin Matasow, „Kierunki” 1957, nr 21, cyt. za: Małgorzata Starzyńska-Majsak, *Krakowska działalność Karola Frycza w latach 1930–1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3–4, s. 194.

35 Wincenty Drabik, *Dekoracja teatralna*, „Teatr” 1918/1919, z. 2, cyt. za: Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, dz. cyt., s. 176.

36 Wincenty Drabik, [Odpowiedź na ankietę w sprawie dekoracji teatralnych], „Życie Teatru” 1924, nr 31–35, s. 241.

37 Na przykładzie tych kilku przytoczeń widać również ciekawą różnicę dyskursów: Frycz wypowiada się o swoim rzemiośle w sposób literacki, właściwie dość konwencjonalny. Z kolei Drabik czerpie raczej z metafizyki teoretycznego muzyki. I nie jest to język Kalibana, który obsesyjnie przypisywano temu scenografowi. Jak w odniesieniu do Frycza mówiono o wzorze artysty-erudyty, tak wobec Drabika stosowano stereotyp geniusza-półanalfabety, ekscentrycznego chłopskiego mistrza, który nigdy się nie nauczył dobrze mówić.

przedstawienia i kreacji. Dopóki tej wizji mieć nie będą, ustawiczny będzie rozbrat i rozdźwięk między poszczególnymi czynnikami przedstawienia<sup>38</sup>. Formę się zdobywa, kształtuje, opanowuje i wyrabia, polega ona na czynnym (a nie biernym, odtwarzającym) stosunku artysty do materii (tworzywa) i do problemów widzenia przedmiotu, jego analizy i syntezy. To przekonanie – wyrosłe z nowoczesnego myślenia o sztuce – inspiruje myślenie o scenografii we wszystkich jej obozach i nurtach. Jeśli istnieją różnice, to raczej w wektorach poszukiwania formy. Jedni szukają w świecie maszyn, fabryk, narzędzi współczesnych, inni – w rezerwuarze tradycji. Szczególnie wyraźnie zaznacza się to w autorskim podejściu Karola Frycza. Smak, takt, wytworność, wyrafinowanie, pomysłowość, fantazja – to najczęstsze określenia krytyki w odniesieniu do jego prac scenograficznych. Fryczowska „kultura smaku” stanowi nic innego, jak umiejętność odnalezienia w istniejących, często archaicznych lub egzotycznych wzorcach, podstawy, zasobu środków, które przetworzone łączą się w nowe, samodzielne już układy. Przy czym ta umiejętność asymilowania i destylowania wiedzy o przeszłości jest zmienna, rozwija się: Frycz inaczej będzie komponował dekoracje historyczne i orientalizujące przed I wojną światową, a inaczej – oszczędniej, dojrzalej – po swoim pobycie na Dalekim Wschodzie.

Obaj scenografowie: Frycz i Drabik stawiają zasadniczą granicę wolności scenografii – jest ona formą dla tekstu, dla idei sztuki, „dla niematerializowanego jeszcze ducha wieszczcej poezji”<sup>39</sup>, „jak najbliższa i jak najwierniejsza” tekstowi, który chronologicznie ją poprzedza i artystycznie motywuje. Tradycyjne podejście tych scenografów wiązało się nie z zasobem środków plastycznych czy strategii wizualnych (bo te były śmiałe i nowoczesne), a określeniem funkcji scenografii.

Gotowi byli podporządkować swoją dziedzinę, jej autonomię – pierwotnej randze i wymaganiom źródłowo pojętego tekstu. Nie ilustrowali więc obiektów i rzeczywistości, jak to robiono w XIX wieku, ale ilustrowali tekst, kształtując plastykę równolegle do jego struktury (były to mimetyzm, ale drugiego stopnia). Scenograf może wszakże proponować koncepcję aranżacji przestrzeni jako rozwiązanie (problemów tekstu), lub też – jako zagadkę do rozwiązania. W dobie, gdy powstawał teatr czystych form plastycznych, bez człowieka-aktora lub teatr czystego działania – obok lub bez tekstu, gdy wreszcie teatr miał powoływać akty nowej, własnej i nieznannej dotąd percepcji dzieła sztuki jako zmysłowego świata – taka lojalność wobec literatury wydawała się niejednym staroświecką. Artyści środka znajdowali się więc w pół drogi – korzystając z impulsów artystycznych awangardy, rzadko jednak sięgali po jej radykalne gesty, trzymali się „planu tekstu”, używając zarazem zindywidualizowanych, nowoczesnych technik wyrazu.

O stylu tych artystów trudno pisać ogólnie, skoro był zależny od interpretacji i samej architektury każdego utworu, a także współpracy z bardzo odmiennymi reżyserami – różnorodność prac scenograficznych staje się w ten sposób wręcz nie do ogarnięcia. Łatwo sprowadzić tę różnorodność do zarzutu o niejednorodność, brak własnego języka (co ustawicznie robi Zenobiusz Strzelecki, nawet Drabikowi zarzucając niejednorodność w obrębie kompozycji poszczególnych spektakli). Zamiast więc mówić o spójności estetycznej sztucznie wzniesionej dla wszystkich realizacji w postaci różnych „izmów”, proponuję przyjrzenie się „częstkom elementarnym”, wyabstrahowanym z różnorodnych przedstawień na wzór alfabetu plastycznego, którymi posługiwali się ci scenografowie.

38 Słowa Wincentego Drabika, cyt. za: Mieczysław Treter, *Wincenty Drabik*, dz. cyt., s. 3. O spójni wizji plastycznej, inscenizacyjno-reżyserskiej i literackiej mówiono bezustannie w teatrze międzywojnia, powołując się na autorytet Wyspiańskiego.

„Dekoracja na równi z gestem pokazuje tajemnicę słowa” – to zdanie, wyjęte z manifestu Adama Dobrodzickiego, mogłoby paść z ust Drabika. Zob. Adam Dobrodzicki, *Przestrzeń teatralna*, dz. cyt., s. 45.

39 Wincenty Drabik, *Dekoracja teatralna*, dz. cyt., s. 22.

## 1. Kolor i malatura

Zenobiusz Strzelecki podkreśla, że to dzięki Wyspiańskiemu odzwyczajono oko widza od monachijskich „burech sosów” w scenografii. Wiele jednak wskazuje na to, że barwność projektów Wyspiańskiego bywała – niekiedy celowo, niekiedy przypadkiem – zatopiona w efektach „ciemniejących malowideł”. Inaczej mówiąc – do osiągnięcia pełnego wrażenia optycznego potrzebne było dobre światło. I między innymi dlatego scena polska jeszcze miała poczekać na swojego Leona Baksta. Został nim Karol Frycz.

Gdy w teatrze Szyfmana w Warszawie widzenie nieoczekiwanie zaczęły oklaskiwać dekoracje, był to aplauz właśnie dla wyrazistych, odważnych, intensywnych i oświetlonych kilkudziesięcioma lampami kolorów. Powstał cały nurt dekoracji, głównie do monumentalnych sztuk historycznych, dramatu romantycznego, ale również do komedii – które opierały się na wysmakowanych i urozmaiconych kombinacjach barwnych. Przykładem jest oszałamiająca wręcz kolorystyka *Irydiona* w reżyserii Arnolda Szyfmana i scenografii Karola Frycza (Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 stycznia 1913), wysnuta z obserwacji Frycza poczynionych w Rzymie<sup>44-46</sup>, a także projekty do *Księcia Niezłomnego* z lat 1906–1918<sup>40</sup>. Kolory z palety scenografa wymieniał jednym tchem Teofil Trzciński: granat, oranż, biel, purpura, szmaragd, błękit, szafir, róż, zieleń w mocnych, intensywnych, kłujących oko odcieniach<sup>41</sup>. Witold Noskowski dostrzegł specyfikę metody Frycza (już w 1906 roku!) w „operowaniu konturem i płaszczyznami, z opuszczeniem tego, co nieistotne, głównie zaś w akordach kolorów. Jedna skala jasna, druga ciemniejsza, białe miasto w głębi i granatowe

morze (odsłona II); pałac ze złotymi kopułami, ciemna rama sykomory, obejmująca proscenium, czerwone kwiaty ogrodu (odsłona I)”<sup>42</sup>. Dekoracje Frycza do sztuk egzotycznych<sup>47-51</sup>, krakowskie scenografie Mieczysława Różańskiego (*Cezar i Kleopatra* George’a Bernarda Shawa, prem. 12 kwietnia 1930; *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, prem. 13 lutego 1932) i Feliksa Krassowskiego (*Aruna* Jerzego Hulewicza, prem. 11 lutego 1925) nawiązywały do przepychu i sensualności orientalnej kolorystyki.<sup>52-53</sup> Gama barwna była przy tym wyzwalającą okazją do czystego koloryzmu, działania wyrafinowanym i nienaturalistycznym, rozmiętym lub rozłożonym na zasadzie ostrych kontrastów, płaskim kolorem. Konsekwencje takiego posługiwania się barwą i linią wskazał cytowany już Noskowski:

*Zasadnicza wartość takiej dekoracji i zarazem zasadnicza różnica między dekoracją artystyczną, a pospolitą, jest taka sama, jak między dziełem sztuki a kopią z natury (zwykle lichą). Sięga też głębiej niż dobre zestrojenie plam barwnych lub stylizacja drzew. Scena przestaje być miejscem, na którym udaje się las, kościół, komnatę; staje się obrazem pierwszego, drugiego czy trzeciego, staje się dziełem sztuki. Prawdopodobieństwo przestaje być dla widza jedyną skalą scenicznego obrazu. Wartości linijne i barwne wchodzi w swoje prawa, z których zostały odarte przez zwyczajną szablonową dekorację; w ogóle dekoracja przestaje być drugorzędnym rekwizytem, a staje się źródłem wrażeń artystycznych na równi z grą aktorską i dramatem jako takim. [...] Jeżeli więc powiemy, że dekoracja nowa daje prawdę artystyczną i wrażenia wzrokowe, to ustalimy jej nowatorstwo i rację bytu*<sup>43</sup>.

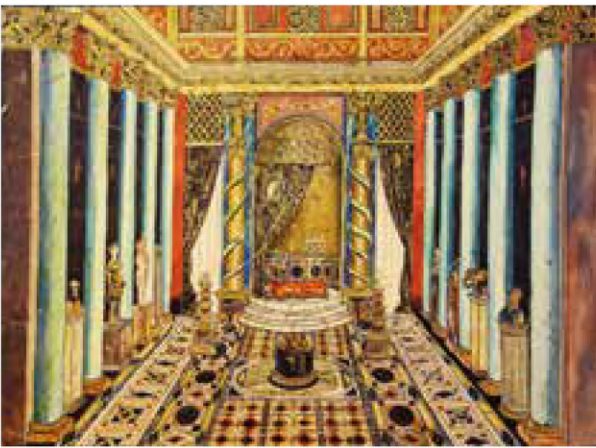
40 Frycz przygotował dwie nowe dekoracje i niezwykle kostiumy do krakowskiego przedstawienia w 1906 roku. W 1918 sporządził rysunki do tej samej sztuki dla Teatru Polskiego w Warszawie – ale do realizacji nie doszło (wystawiono dramat Calderóna/Słowackiego w dekoracjach Drabika, o czym poniżej).

41 Teofil Trzciński, *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem poprzedził Alfred Woycicki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 345. Zob. też Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 85.

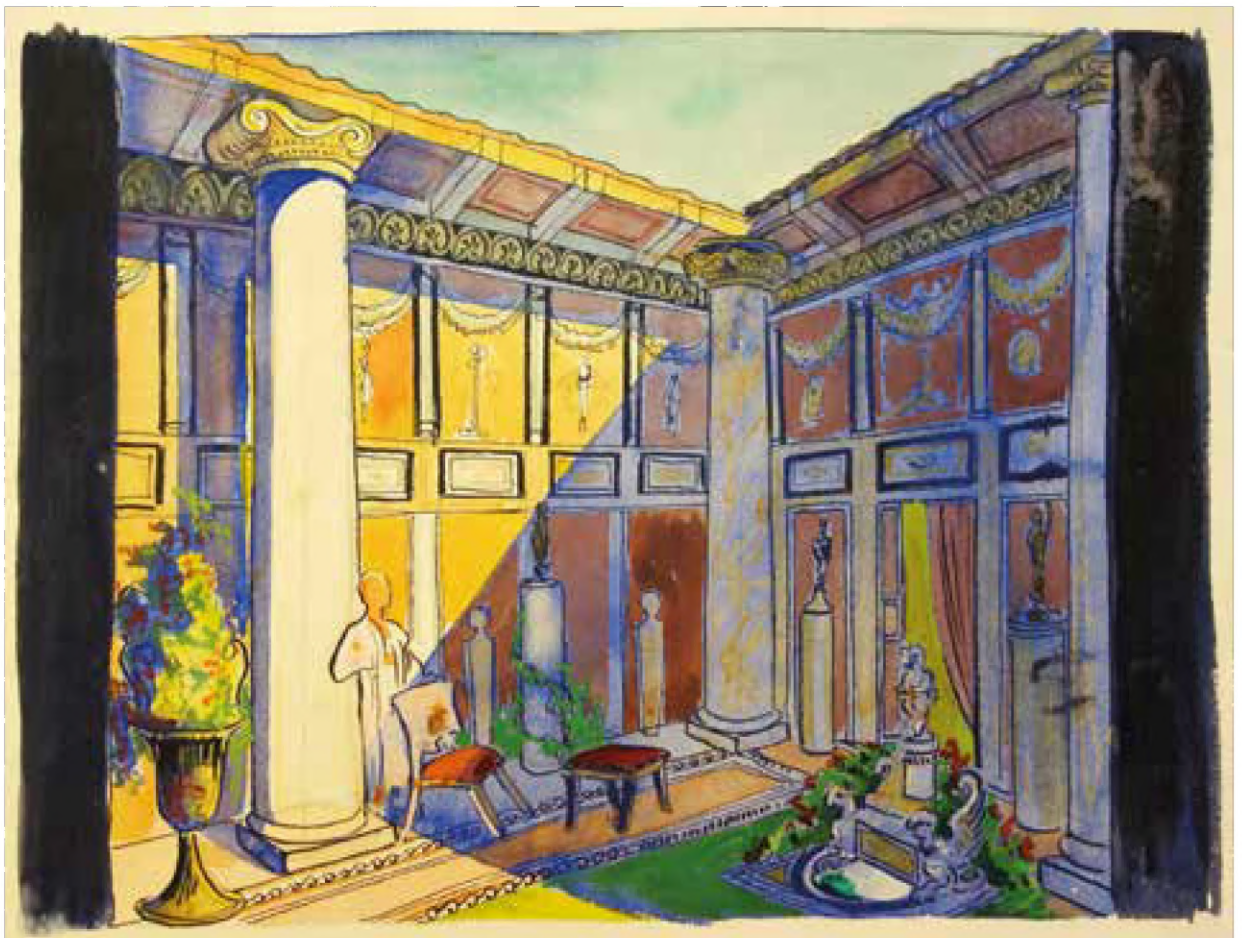
42 Witold Noskowski, *Reformy w nowoczesnym teatrze. Uwagi z powodu wystawienia „Pelleasa i Melisandy” i „Księcia Niezłomnego”*, „Czas” 1906, nr 104, s. 1.

43 Tamże.





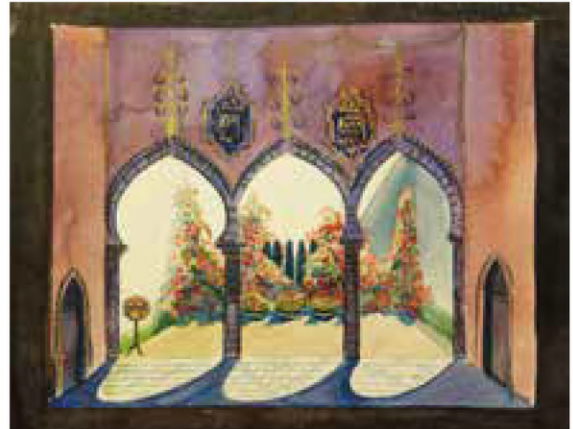
44-46  
Karol Frycz, projekty dekoracji do *Irydiona*  
Zygmunta Krasieńskiego, Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 29 stycznia 1913. MT





47  
Karol Frycz, projekt dekoracji do *Samum*  
Henri-René Lenormanda, Teatr Polski  
w Warszawie, prem. 23 marca 1923. MT

48-51  
Karol Frycz, niezrealizowane projekty dekoracji  
do *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la  
Barki / Juliusza Słowackiego w Teatrze Polskim  
w Warszawie, 1918. MT







52

Feliks Krassowski, projekt dekoracji do *Aruny*  
Jerzego Hulewicza, Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, premiera 11 lutego 1925. ATJS

53

George Bernard Shaw *Cezar i Kleopatra*, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen.  
Mieczysław Różański, prem. 12 kwietnia 1930. NAC





Zestawienia kolorów ustanawiały głębszy, imagi-  
nacyjny związek scenografii ze strukturą dramatu.  
Realizacja *Księcia Niezłomnego* w dekoracjach  
Drabika i reżyserii Juliusza Osterwy (prem. 13  
września 1918 roku w Teatrze Polskim w Warsza-  
wie) została poddana rygorowi wyczytanemu  
z formy dramatu. <sup>44</sup> Drabik przyjął ulubioną  
przez siebie zasadę gradacji i dynamizowania  
jakości wizualnych zgodnie z wewnętrznymi na-  
pięciami dramatu. Podkreślał, że nie interesował  
się architekturą ani etnografią Ceuty, nigdzie nie  
podróżował, przyglądał się natomiast tytułowej  
postaci Księcia Ferdynanda. Znalazło to ciekawy  
wyraz w eksplikacjach artysty. Tłumaczył, że cała  
materia plastyczna poddawała się oczyszczeniu  
i wysublimowaniu w trakcie przedstawienia:

*wpatrzony w słoneczność „Księcia Niezłomnego”,  
chciałem zalać scenę blaskiem i napętnić ją tym  
żarem barw, którym płoną początkowe sceny  
parafrazy Słowackiego. Ascetyzm i bohaterstwo  
mają w tym dramacie barwę ognia, cierpienie  
przeświecone wiarą w rubiny się zamienia, są-  
dziłem przeto, że trzeba jeszcze wysilić purpurę  
kwiatów, rozjaśnić gorącą, upalną biel murów,  
a powietrze nasycić mocą ogromną ekstazy  
przemówień Infanta. I w tym także był zamysł  
artystyczny, że bajeczna obfitość, niemal orgia  
kolorów pierwszej części dramatu, z biegiem akcji  
gasta z wolna, obnażając coraz więcej mury, aż  
wreszcie ukazała je pod koniec w całej nagości.  
Szedłem tu za tokiem fabuły, równoległe do prze-  
mian duchowych, dokonywujących się w Księciu,  
a promieniujących na otoczenie*<sup>44</sup>.

W dekoracjach *Księcia Niezłomnego*, zarówno Fry-  
cza, jak Drabika, oprócz koloru znaczenie zyskała  
też linia, kreska, kontur – często porównywany  
z techniką Gauguina. Obraz sceniczny uwalniał się  
w ten sposób od jakiegokolwiek naśladownictwa  
natury oraz malarstwa walorowego, jawił jako

twór pikuralny, a zarazem synteza i dynamiczny  
ekwiwalent tekstu.

Wrażliwość kolorystyczna obu artystów –  
u każdego inna, swoista – wyrażały się najsw-  
obodniej i najciekawiej w repertuarze, który lubili  
najbardziej. W przypadku Drabika był to dramat  
Słowackiego, nie bez powodu uznanego za najwięk-  
szego kolorystę wśród polskich poetów romantycz-  
nych. W projektach do *Lilli Wenedy* (prem. 27 marca  
1925 w Teatrze Miejskim w Łodzi) i *Snu srebrnego  
Salomei* (prem. 16 września 1926 w Teatrze Nardo-  
wym) scenograf wydobywał ze swej palety najbar-  
dziej niewiarygodne, ostre zestawienia: całkowitej  
czerni i nasyconych kolorów, czerwonych drzew  
i skąpanej w czerwieni cerkwi... <sup>45</sup> Frycz  
natomiast wspinał się na wyżyny pomysłowości  
(i dowcipu) w realizacjach komedii Fredrowskiej  
i Molierowskiej. <sup>46-47</sup> To właśnie komediowe  
przedstawienia, pastelowe, finezyjne, „śliczne  
jak marzenie”<sup>45</sup>, a zarazem pełne niecodziennych  
kombinacji kolorystycznych – wyrobiły mu rangę  
maga. Śladem owych czarów Frycza-Prospera pozo-  
stają do dziś świetne rysunki, malowana w ptaki  
kamizelka Szambelana z *Pana Jowialskiego* oraz  
przeświadczenie historyków, że łatwiej złamać pió-  
ro, niż opisać dokładnie wszystkie niuanse barwne.

Nie same predylekcje scenografów-kolorystów  
decydowały o ewokacji miejsc, nastroju i napięć  
dramatycznych właśnie poprzez kolor. Istniały  
gatunki czy nurty widowisk z góry przypisane do  
kategorii baśniowej barwności. Zaliczano do nich  
komedie Shakespeare’a oraz rodzime sztuki ludo-  
we. Do tej drugiej grupy należały realizacje *Krako-  
wiaków* i *Górali* Wojciecha Bogusławskiego i Jana  
Nepomucena Kamińskiego, *Betlejem polskiego* czy  
*Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla, ale też popu-  
larne wodewile osadzone w folklorze miejskim:  
*Królowa przedmieścia* i *Jaskółka* z *Wieży Mariackiej*  
Konstantego Krumłowskiego czy *Podróż po War-  
szawie* Feliksa Szobera. <sup>46-47</sup> Jeśli w poprzedniej  
epoce dominantą tych sztuk pozostawała muzyka,

44 Wincenty Drabik, *Dekoracja teatralna*,  
dz. cyt., s. 104.

45 Wyrażenie jednego z recenzentów, cyt. za:  
Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 289.

piosenka, to w dwudziestoleciu, oprócz żywiołu muzycznego, pierwszoplanową rolę gra w nich żywioł plastyczny. Plastyka wydobywała dystans, humor, przekorną i radosną umowność z mocno skonwencjonalizowanych „malowanych obrazków” ludowych. Tło jest ostentacyjnie płaskie i czasem rozchwiane w proporcjach, ludzie przemieszani są z malowanymi rekwizytami; drzewa, obwiedzione mocnym konturem, nie kryją swojej fantastycznej natury (niemal jak przysłowiowe gruszki na wierzbie), obok pejzaży i widoków rzeczywistych pojawiają się groteskowe landszafty, konie bywają z tektury, a pomiędzy tym snują się w bajecznie kolorowych ubiorach bohaterowie.

Baśniowa oprawa dla komedii Shakespeare’a dziś wydaje się nieomal anachroniczna. Sytuowanie *Jak wam się podoba*, *Burzy*, *Snu nocy letniej* czy *Wiele hałasu o nic* w kręgu feerii można by uznać za nawrót do XIX-wiecznych praktyk. Z zachowanych śladów spektakli wynika jednak, że scenografia – dziwna, malownicza, olśniewająca, różnobarwna, cudnobarwna, czarowna, przepyszna (to tylko niektóre epitety mnożące się w recenzjach) – oscylowała jednak podskórnie ku groteskowemu efektom rozdarcia, nieprzystawalności, kontrastu. Nawet jeśli nie wpisano tego bezpośrednio w inscenizację, to natura obrazu scenicznego powodowała wyłom, pęknięcie w przyjętej formule. Oto trzy różne tego przykłady. W *Burzy* w reżyserii Józefa Sosnowskiego w Teatrze Polskim w Warszawie (prem. 4 września 1913) „przedziwna dekoracja Frycza stanowiła jedno wysokie, plastyczne, pożółkłe jesienne drzewo, które dzięki obrotowej scenie pokazywało coraz to inną stronę, stanowiąc coraz to inne tło dla odgrywających się scen. Było to czarujące”<sup>46</sup>. Zarówno odmiany i odsłony tego drzewa, jak i jego otoczenie (skały, las, grotta, paprocie i kwiaty) – jawiły się

w coraz to innych tonacjach barwnych. Jan Lechoń przypomniał sobie po latach owe „nieprawdziwe” i zadziwiające kolory drzew i krzewów z *Burzy* – na widok flory amerykańskiej<sup>47</sup>. Ale już na samym przedstawieniu bliżej usytuowani i uważniejsi obserwatorzy mogli dostrzec sztuczność grubo kładzionej warstwy farby i bynajmniej nie feerycznych tekstur i materii.

Efekt kontrastu był wpisany w inscenizację *Jak wam się podoba* w reżyserii Schillera i scenografii Drabika (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 16 września 1925). Dla obu miejsc akcji: dworu i Lasu Ardeńskiego, realizatorzy wymyślili dwie fantastyczne scenerie, a przy tym zgrzytliwie nieprzystające: surrealistyczny ogród o intensywnych kolorach, ale dziwnych kształtach oraz kubizującą, geometryczną przestrzeń cywilizacji<sup>48</sup>. <sup>68</sup>

Do pograżenia baśniowej utopii doszło chyba najsilniej w *Jak wam się podoba*, „sensacji artystycznej” sezonu 1938/1939 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego (reżyseria Waława Radulskiego, scenografia Tadeusza Orłowicza). Malowana na dykcie dekoracja zamku sąsiadowała z groteskową wizją Lasu Ardeńskiego wzorowanego na dziecięcym prymitywie, jaskrawym i kakofonicznym. Oglądającemu spektakl Tadeuszowi Since bohaterowie kojarzyli się z krasnoludkami wykonującymi ruchy manekinów. Całość istotnie mogła przywołać na myśl ilustrację z książki dla dzieci, ale daleko jej było do niewinności tego typu obrazków:

*Bardzo zabawnie wyglądały palmy, świerki i liściaste drzewa z wiszącymi na sznurkach pomponikami oraz owce, przypominające wielkanocne cukrowe baranki. Ten zamierzony, naiwny prymitywizm oddziaływał uproszczonymi kształtami i jaskrawością barw. [...] Od jaskrawości grotesko-*

46 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 155.

47 „Gdzieś widziałem i staram się sobie przypomnieć, gdzie, kolory nieprawdziwe – już wiem, takie właśnie były, czy też zdaje mi się, że były, drzewa i krzewy Frycza w jego *Burzy*

w Teatrze Polskim”. Jan Lechoń, *Dziennik*, oprac. Roman Loth, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 157.

48 Ten spektakl sprawia niemałe kłopoty historykom. Widać bezradność opisu, kryteriów. Bardzo krytycznie, jako niespójną, niejednołitą i nieudaną, ocenia

tę realizację Zenobiusz Strzelecki (*Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 319). Z kolei Mirella Korzus widzi w niej „dwa światy malarskie”: prymitywizmu oraz futuryzmu (formizmu). Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, dz. cyt., s. 132–135.



54-56

Wincenty Drabik, projekty scenografii do *Księcia  
Niezlomnego* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza  
Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 13 września 1918. MT







57

Wincenty Drabik, projekt scenografii do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Teatr Miejski w Łodzi, prem. 27 marca 1925. MT

58

Wincenty Drabik, projekt scenografii do *Horsztyńskiego* Juliusza Słowackiego. MT

59

Wincenty Drabik, projekt dekoracji do *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 16 września 1926. Przedruk za: *Wincenty Drabik 1881–1933*, red. Mieczysław Rulikowski, Warszawa 1936.





60  
Karol Frycz, projekt dekoracji do *Chorego z urojenia* Molière'a, Teatr Polski w Warszawie, prem. 13 października 1921. MT



61  
Karol Frycz, projekt dekoracji do *Grzegorza Dandina* Molière'a, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 lipca 1913. MT

62-63  
Karol Frycz, projekty dekoracji do *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry, Teatr Polski w Warszawie, prem. 16 października 1948. IS PAN



64-65  
Karol Frycz, projekty kostiumów do *Pana Jowialskiego* Fredry, Teatr Polski w Warszawie, prem. 16 października 1948; 63 – kostium turecki Pana Jowialskiego; 64 – strój zwykły Szambelana. MT







66

Konstanty Krumłowski *Jaskółka z Wieży Mariackiej*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 26 czerwca 1937. NAC

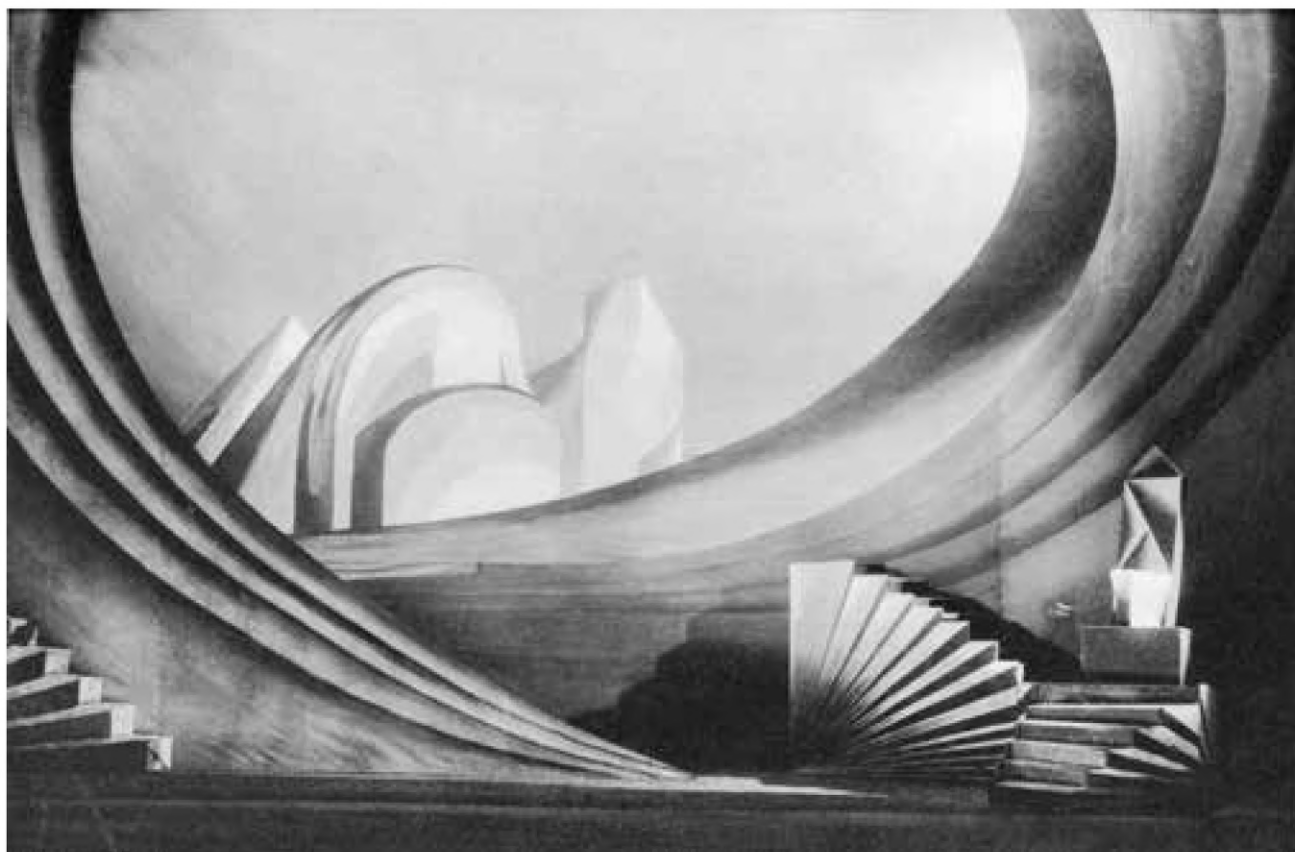


67

Wojciech Bogusławski i Jan Nepomucen Kamiński *Krakowiaczy i Górale*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Mieczysław Różański, prem. 10 listopada 1928. NAC

68

William Shakespeare *Jak wam się podoba*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, prem. 16 września 1925. Przedruk za: *Wincenty Drabik 1881–1933*, red. Mieczysław Rulikowski, Warszawa 1936.





wych kostiumów księżąt, a zwłaszcza ich gwardzistów kojarzących się z ołowianymi żołnierzami, różniły się stylowe, w pastelowych barwach stroje kochanków idyllicznych i dworskie toalety księżniczek, noszących średniowieczne szpiczaste nakrycia głowy z welonami. Orłowicz szczegółami ubiorów i rekwizytami uwypatnił charakterystykę osób, a ich życie wewnętrzne rzutował także na płótna dekoracyjne. Te kurtyнки wewnątrz sceniczne jeden z recenzentów określał jako „błyskawicznie zlatujące z góry landszafty” i wraz z nimi skrytykował las „zatracaający utopię”<sup>49</sup>.

Ale właśnie o tę zatrąę utopii i zdemistyfikowaną kolorową feerię chodziło w spektaklu, który miał premierę 2 czerwca 1939 roku.

Przygody koloru w scenografii malaturowej dwudziestolecia zostały tu zasygnalizowane w dużym uproszczeniu. Kolor był niewątpliwie ważnym środkiem scenicznego obrazowania, przy czym środek ten prowadził do realizacji różnych celów. Mógł służyć do iluzjonistycznych, tradycyjnych efektów (scenerii „jak żywej”, wyciętej z rzeczywistości), mógł też przypominać eksperymenty post- i antyimpresjonistów, którzy unikając walorów, oddziaływali na widza zdecydowaną barwną plamą i silnym konturem. Eksperymentalna, jaskrawa kolorystyka przy ujawnieniu płaskości malunku służyła już to do potęgowania czarów sceny, już to do ich demistyfikowania. O barwności obrazu scenicznego decydowało w końcu światło, czynnik najbardziej dynamiczny i najtrudniejszy do pochwylenia w opisie. Opisanie wrażeń to jedno, ich wywoływanie – drugie. Poucza o tym anegdota z przedstawienia *Axela* Villiersa d'Adama w reżyserii i scenografii Frycza (prem. 24 czerwca 1939 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). W jednej ze scen pojawiał się strumień wielobarwnych, świecących klejnotów, tęcza barw uchwycona

w ruchu. „A osiągał to wielki malarz poprzez techniczny trick. Nawinięta na wielką obracaną szpulę tkanina z ponaszowanymi świecidełkami, perłami, kolorami, bogata gra światła, a wszystko to na tle odpowiedniej muzyki, stwarzało wrażenie czarodziejskiego sezamu”<sup>50</sup>.

## 2. Światłocień i tło architektoniczne

Kolory i złudy sezamu, które zachwycały Jaroszewską, bynajmniej nie zachwycały wszystkich. Scenografia, o której pisałam powyżej, z pewnością nie była łatwa jako (konieczny) partner aktora. Rozwibrowane Drabikowskie linie i kształty oraz orgiastyczne kolory Frycza mogły przytłoczyć postać aktora lub nawet go ośmieszyć, jeśli nie dostosował się do nich gestem i sposobem poruszania, a także noszeniem kostiumu<sup>51</sup>. Znacznie łatwiej było aktorom odnaleźć się na neutralnym tle lub pośród trójwymiarowych przedmiotów. <sup>69</sup>

Udział elementu architektonicznego, wciąż częściowo malowanego na dykie, a częściowo konstruowanego przestrzennie, w scenografiach Karola Frycza zmieniał się nie tylko pod wpływem reżyserów (Aleksandra Zelwerowicza, Leona Schillera), ale także aktorki i reżyserki Stanisławy Wysockiej. Z Zelwerowiczem Frycz wystawił *Sen nocy letniej* (Teatr Polski w Warszawie, prem. 13 października 1923). Użyli stałej dekoracji, w której kluczowe znaczenie miała kolumnada na podwyższeniu, na różne sposoby oświetlana i uzupełniana dodatkami powodującymi jej symboliczną metamorfozę w las lub pałac. Z Wysocką Frycz opracował później sławne spektakle: *Noc listopadową*, *Beatrix Cenci*. Pewne rozwiązania powtórzył i udoskonalił w *Baladynie* i *Fedrze*. We wszystkich tych spektaklach pojawiały się elementy trójwymiarowe: kolumny, bryły, ściany, schody (co za tym idzie również naturalny światłocień), wielopoziomowy, podesto-

49 Małgorzata Starzyńska-Majsak, *Krakowska plastyka teatralna lat trzydziestych*, praca doktorska napisana w Instytucie Filologii Polskiej UJ pod kierunkiem prof. Jana Michalika, Kraków 1999, wydruk komputerowy, Archiwum Uniwersytetu

Jagiellońskiego, sygn. Doct.53/2000, s. 143–144.

50 Krystyna Zbijewska, *Jaroszewska – legenda teatru*, Oficyna Cracovia, Kraków 1996, cyt. za.: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 346.

51 Może stąd bierze się sukces Cricot – plastycy jako aktorzy znacznie lepiej wyczuwali formę i umowność malowanych eksperymentów dekoracyjnych. Więcej na temat Teatru Plastyków pisze w niniejszej książce Dariusz Kosiński.

wy teren gry aktora oraz tak skomponowane tło (raczej jednolite, wyważone, zneutralizowane kolorystycznie), by nie dominowało nad wykonawcą, lecz uwypuklało plastykę ciała.

Powstaje pytanie: na ile te propozycje mogły konkurować ze znacznie śmielszymi dziełami czystego konstruktywizmu? Przecież Frycz nie porzucał pędzla, nadal malował owe architektoniczne pejzaże, kreślił żyłkowania marmuru na kolumnach z *papier mâché*, a ściany zamku Lecha w *Lilli Wenedzie* uszył z watowanych materii udających głązy. Dekoracje ustawione na scenie obrotowej (a więc pokazywane również z boku i od tyłu) – może i były trójwymiarowe, ale nie były jeszcze architekturą, lecz po prostu obnażonym systemem dawnych periaktów lub tellari. Może więc należy odwrócić pytanie: co podejście konstruktywistyczne<sup>52</sup> dało Fryczowi (oraz innym malarzom scenografom)?

W przypadku Karola Frycza owocowało uproszczeniem, oszczędnością i wyrafinowaniem języka, przejściem od komponowania pełnych, totalnych bogatych scenerii ze wszystkimi szczegółami po scenografie oparte na jednym, ascetycznym „znaku dekoracyjnym” – często będącym fragmentem jakiejś architektonicznej struktury; odczucie *horror vacui* ustępuje przed rozsmakowaniem w spokoju i oszczędnej stylistyce spod znaku *amor vacui*. Trójosiowa ściana rozłożona przed widzami jak parawan, z trzema otworami lub innymi symetrycznymi a oszczędnymi zdobieniami – będzie częstym modelem dekoracji sztuk dawnych i współczesnych. To ją krytykował cytowany na początku tego rozdziału recenzent „Gazety Artystów” w 1935, nie zauważając jej niemimetycznego rodowodu, a może widząc w niej zbyteczny uniwersalizm.

Równie ciekawe stają się u Frycza zderzenia form: płaskiej i bryłowej. W *Nocy listopadowej* (Teatr Polski w Warszawie, reż. Stanisława Wysocka, prem. 29 listopada 1930) wciąż wielką siłą miał obraz perspektywiczny: pejzaż Łazienek z pajęczyno-

nowatymi koronami drzew, mgłami i sylwetkami pomników, senne fasady miejskich kamieniczek, a nade wszystko widok Teatru na Wyspie.<sup>70</sup> Pejzażowe elementy były nośnikiem nastroju i *genius loci*, bez którego Frycz nie wyobrażał sobie inscenizacji tej właśnie sztuki Wyspiańskiego. Ale ważną rolę odgrywała też rama architektoniczna – konstrukcja schodów, kolumnada potraktowana jako monumentalne aktywne tło dla działających figur: postaci mitologicznych (ukazanych jako ożywione posągi) i spiskowców. W przyszłości dekorator poświęci pejzaże, pozostając przy podestach / bryłach i ścianie / fasadzie (przeprutej kolumnami lub jednym wielkim łukiem okna lub drzwi) jako uniwersalnym i niesłychanie pojemnym terytorium gry. Kolory dekoracji pałacowej *Fedry* (prem. 6 kwietnia 1938 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie) są elementarne i surowe: to szarość, czerni i czerwone obramowania „z cegły”. Na tle tej prostej, znakowej dekoracji pojawi się zarys sylwetek aktorskich modelowanych światłem.<sup>53</sup> <sup>71-72</sup> Do innego typu przestrzennych rozwiązań oraz pomysłu centralnego rekwizytu-rzeźby nawiązał Frycz w dekoracjach *Lilli Wenedy* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, reż. Juliusz Osterwa, prem. 6 października 1934). Scenografię skomponował na planie koła i na osi czterech kierunków geograficznych, które oznaczały cztery różne miejsca akcji. Pusty środek sceny był jeziorem Gopłem, w głębi, po stronie Druidów stał wielki posąg Światowida – rzeźba-instalacja, do dziś robiąca niezwykle wrażenie na fotografiach, podobnie jak potraktowany niczym hieratyczne statuy chóru harfiarzy.<sup>75</sup>

„Moment architektoniczny” w dekoracjach Wincentego Drabika stanowi opracowanie *Don Juana* José Zorilli (w reżyserii Emila Chaberskiego, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 15 listopada 1924).<sup>76-77</sup> Nie ma pełnej zgody w ocenie tych dekoracji, opisywane bywają jako „dość konwencjonalne i niejednorodne stylistycznie”, albo ...

52 Jego bliższe omówienie prezentuje w niniejszej książce Dariusz Kosiński.

53 Pomysły te będą wykorzystywać również inni scenografowie, na przykład Karol Gajewski w krakowskim *Kaliguli* (prem. 9 października 1937).<sup>73-74</sup>



69

William Shakespeare *Poskromienie złoŹnicy*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Karol Frycz, prem. 16 lutego 1935. NAC



70

Stanisław Wyspiański *Noc listopadowa*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Karol Frycz, prem.  
29 listopada 1930. NAC





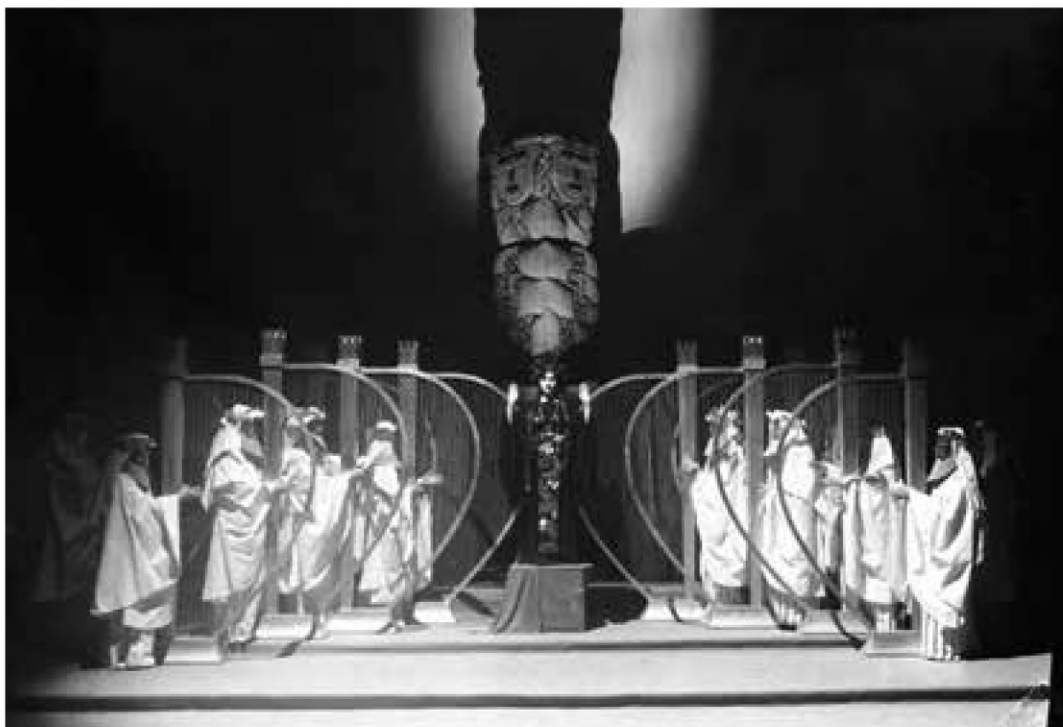
71-72  
Jean Racine *Fedra*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz,  
prem. 6 kwietnia 1938. NAC





73-74

Karol Hubert Rostworowski *Kajus Cezar*  
*Kaligula*, Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, scen. Karol Gajewski,  
prem. 9 października 1937. NAC



75

Juliusz Słowacki *Lilla Weneda*, Teatr im.  
Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol  
Frycz, prem. 6 października 1934. NAC



76

Wincenty Drabik, projekt scenografii do  
*Don Juana* José Zorilli, Teatr Narodowy  
w Warszawie, prem. 15 listopada 1924. IS PAN

77

José Zorilla *Don Juan*, Teatr Narodowy  
w Warszawie, scen. Wincenty Drabik,  
prem. 15 listopada 1924. Przedruk za:  
*Wincenty Drabik 1881-1933*, red. Mieczysław  
Rulikowski, Warszawa 1936.





obsypywane superlatywami<sup>54</sup>. Scenografia do sztuki Zorilli nie zrewolucjonizowała teatru, ale na tle prac Drabika jest zaskakująca. Z trzech zachowanych ujęć scenerii (ulicy, wnętrza i cmentarza), przywołam ostatnią. W scenerii cmentarza wymyślił artysta gotycką arkadę, zarazem ażurową i ostrą, uformowaną trójwymiarowo, a nie na płaszczyźnie, do tego zwielokrotnioną po bokach. W tej samej szarej tonacji utrzymane są pomniki (postumenty z figurami nagrobnymi) oraz boczne „rzeźby” przy filarach. W tle rozciągał się czarny horyzont (kotara?). Kredowo-kamienny, zarazem reliefowy i przestrzenny kształt cmentarza, stanowił właściwie zarys architektury i konstrukt pejzażu. Scenograf jako element plastyczny wykorzystał aktorów – to oni tworzyli rzeźbiarską tkankę cmentarza, pobieleni, w sztywnych pozach – choć pewnie w przedstawieniu od czasu do czasu mrugający oczyma i wykonujący nieuniknione mikroporuszenia, co nadawało scenerii niepokojący i pastiszowy wymiar.

Ścisłe rzecz biorąc, malarze sceny nie stawiali się konstruktywistami tylko dlatego, że wprowadzali do aranżacji przedstawienia schody, podesty, kolumny i arkady, a także posągi i bryły. Inne bowiem było przeznaczenie i semantyka tych form, aniżeli w praktyce braci Pronaszków. Na przykład podest mógł być „machiną do grania” albo podwyższeniem, ramą dekoracyjną dla rzeźbiarsko ukształtowanego obrazu, cokołem dla statycznej i reliefowej plastyki. „Malarzom sceny” chodziło o poetycką rekonstrukcję<sup>55</sup> poprzez fragment, znak plastyczny, „znak dekoracyjny”, jak go nazwie Siedlecki – unikalnego świata przedstawionego (mitu, historii, zdarzenia dramatycznego), ukazanego na scenie, ale z nią nietożsamego. W ich praktyce motyw architektoniczny często uobecniał się w postaci odpowiednio ukształtowanego tła: fasady, która

kojarzyła się z realnością budowli. Konstruktywiści stawiali sobie za cel stworzenie osobnego i autonomicznego terenu teatralnych działań, dyspozytywu scenicznego, maszyny do grania obejmującej całe terytorium sceny, a czasem również widownię. Jego związki z zewnętrznym światem mogły być całkiem rozluźnione, a scenerie – niepodobne do czegokolwiek w naturze, istniejące same dla siebie i przez siebie.

Ciekawe jest to, że konstruktywistyczny minimalizm prowadzić może nie, jak należałoby się spodziewać, do nowoczesności żelbetonowych form, rusztowań i rozpędzonych dynamomaszyn, ale ku klasycyzmowi, jak w wielu pracach Karola Frycza. Wrodzony temu artyście zmysł funkcjonalny łączy się z duchem syntezy, prostoty, i oscyluje ku ponownemu odkryciu uniwersalnych rozwiązań opartych na trójdzielności, które znali i stosowali już Grecy, lub do wysmakowanych gier z asymetrią.<sup>78-81</sup> Wincentego Drabika mógłby zaś doprowadzić do kosmicznego labiryntu w typie *Carceri* Giovanniego Battisty Piranesiego, gdyby polski artysta miał więcej szczęścia do współpracy z reżyserami i nie zamilkł w latach 30.

### 3. Draperia, kotara, zasłona

„Nawet gładka zasłona wystarczy”<sup>56</sup> – apelowała Wysocka, protestując przeciwko rozbuchanym dekoracjom malarskim i zarazem niebacznie przywołując zjawisko, które lawinowo opanowało dekorację dwudziestolecia i groziło, jak każde nadużycie, banalizacją. Już w 1926 roku Feliks Krassowski nie godził się z „zużyтым i niesugestywnym systemem kotarowym”<sup>57</sup>.

Stałe boczne kotary znajdziemy w opisywanych już dwóch projektach *Nie-Boskiej komedii*. Na tle

54 Zob. Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015, s. 62–67. Spektakl był wielkim sukcesem pierwszego roku dyrekcji Osterwy w Teatrze Narodowym, na co złożyły się szczególne relacje między tekstem i słuchaczami (gra Węgrzyna w tytułowej roli oraz oczekiwanie społeczeństwa polskiego na uduchowione misterium

zaowocowały ponad setką powtórzeń przedstawienia). Sam Osterwa za powodzenie widowiska uznał, oprócz treści i brzmienia przekładu, Drabikową „wystawę”.

55 Której nie należy mylić z antykwareczną rekonstrukcją naturalistyczną poprzedniej epoki.

56 Stanisława Wysocka, *Uwagi o inscenizacji „Legionu”*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 47,

cyt. za: tejże, *Teatr przyszłości*, oprac. Zbigniew Wilski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 74.

57 Feliks Krassowski, *Scena narastająca. Zasady i projekty*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 205.



78

Aleksy Tolstoj *Iwan Groźny*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz, prem. 28 września 1935. NAC



79

Molière *Mizantrop*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz, prem. 24 lutego 1939. NAC



80-81

Pierre Beaumarchais *Wesele Figara*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz, prem. 13 kwietnia 1937. NAC

ciemnych kotar wznosiły się – w różnych teatrach i miastach Polski – konstrukcje *Juliusza Cezara*, *Kordiana*, *Dziadów*, *Iwana Groźnego* czy wreszcie *Tragedii o polskim Scylurusie* (reż. i scen. Karol Frycz, prem. 6 czerwca 1936, Kraków), w której odwzorowano scenę celkową przesłoniętą gobelinami.<sup>82</sup> Jednobarwna lejąca się tkanina była uniwersalnym i neutralnym tłem dla widowisk monumentalno-historycznych, zaś wzorzyste gobeliny wybierano, idąc tropem *Akropolis* Wyspiańskiego, jako ewokację wnętrza z epoki renesansu. Dzięki dramatom reaktywowano stare dekoracje wyciągnięte z magazynów teatralnych: na przykład wiedeńsko-Spitzziarowskie obrazy do *Legionu* Wyspiańskiego z 1911 roku piętnaście lat po prapremierze wykorzystał (tenże!) Feliks Krassowski, odsuwając je w głąb sceny, obudowując kotarami, zacierając szczegóły<sup>58</sup>. Ciemne boczne obramowanie powodowało, że obraz sceniczny jawił się nie tylko w dali, ale przynależał do odmiennego porządku ontycznego.

Inne zastosowanie kolorowych, wzorzystych i do tego drapowanych kotar i zasłon widać w inscenizacjach Shakespeare'a i Słowackiego, ale też Musseta, Beaumarchais'go, Molière'a, Goldoniego i Fredry.<sup>83-87</sup> Kiedy Karol Frycz i Leon Schiller zastanawiali się, w jaki sposób uciec w realizacji *Sługi dwóch panów* Carla Goldoniego (Teatr Polski w Warszawie, prem. 27 stycznia 1927) od jednoznacznych skojarzeń z Wenecją i jej widokami – wymyślili układ „pasiastych malowanych kotar i sutych draperii. Były one utrzymane w gorących tonach pomarańczowo-żółtych, coś jak ramy karnawałowej XVIII-wiecznej farsy [...]. Symboliczna pstrokaczna w szachownicę krajowego arlekinowego płaszczka zwieszała się w trójkątnych zębach suto obwieszonych dzwonekami po nabitych szczeblami równiach pochyłych [...]”<sup>59</sup>. Najprzedziwniejsze i najwymyślniejsze ambalaże – bo chyba tak to tylko można nazwać – rozmnoczyły się na scenach polskich w niepomierny sposób. Falbanki, draperie, fale, wstęgi, proste kotary, girlandy, kartusze, jednobarwne, wzorzyste, pasiaste, kwieciste,

z prawdziwych materii lub malowane – zwieszają się z góry, z boków, opadają na proscenium, zastępują dawne szpalery kulisowe w dziesiątkach spektakli.<sup>88-91</sup> Stanowią zmultiplikowaną ramę okna scenicznego, powielają efekt zewnętrznej kurtyny – a funkcjonują prawie zawsze tak samo: jako dekoracyjny i metateatralny znak, wzięty zresztą z dawnego teatru operowo-reprezentacyjnego, w którym rześiste światło oświetlało wnętrze sceny, ale i bogatą ornamentykę proscenium.

Kiedy na nowo odkryto sceniczne draperie? To pytanie zadawali sobie wielokrotnie sami scenografowie i odnosili je – z jednej strony do teatru europejskiego, z drugiej – do polskiej sceny. Karol Frycz, pierwszorzędnym erudyta teatralny, wskazywał w latach 50., że nie Jean Vilar, a Gordon Edward Craig jest wynalazcą systemu kotarowego.

*Tło z czarnych firanek nazywa się u nas obecnie Vilarowskie. Nie znam dokładnie wieku dyrektora Théâtre National Populaire, ale oceniam go na oko na pięćdziesiątkę z matym okładem. Właśnie tyle lat temu widziałem pierwszy występ czarnych, nie całkiem czarnych, ale czarno-zielonych kotar, w ostonie których grał „Hamleta” w teatrze His Majesty w Londynie, w tak zwanym „oksfordzkim” przedstawieniu – Beerbohm-Tree [...] Te prawie czarne zastony (użyte niewątpliwie pod impulsem G. Craiga) z miękkich, jedwabnych aksamitów, idealnie się fałdujących, połyskliwych i znakomicie „biorących światło” – jak mawiał o ludzkiej skórze Renoir – nie mają nic wspólnego z kosmatymi, stale zapyłonymi bawetnicami, w jakie ustroiły rycałtem tło do wszystkich nieomal dekoracyjnych pomysłów teatru w Polsce<sup>60</sup>.*

A więc zaczęło się na początku XX wieku, choć i wcześniej podobne rozwiązanie wprowadzono na scenie niemieckiej.

Za moment, w którym kotary uzyskały w polskiej scenografii pełnoprawne miejsce, uznaje się przedstawienie *Hamleta* w reżyserii Szyfmana

58 Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939*, dz. cyt., s. 106.

59 Karol Frycz, *O teatrze i sztuce*, dz. cyt., s. 166–167.

60 Tamże, s. 117.



Jan Jurkowski *Tragedia o polskim Scylurusie*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Karol Frycz, prem. 6 czerwca 1936. NAC



Kotary Karola Frycza: 82 – projekt dekoracji do *Chorego z urojenia* Molière'a, Teatr Polski w Warszawie, prem. 13 października 1921. MT; 83 – projekt dekoracji do *Dożycia* Aleksandra Fredry, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 31 stycznia 1948. MT; 84 – projekt dekoracji do *Sługi dwóch panów* Carla Goldoniego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 27 stycznia 1927. MT; 85 – projekt dekoracji do *Wesela Figara* Pierre'a Beaumarchais, Teatr Polski w Warszawie, prem. 14 października 1922. MT; 86 – kotara i malowany piec w *Starym mężu* Józefa Korzeniowskiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 1 października 1938. NAC



88

Karl Vollmöller wg Fiodora Dostojewskiego *Sen wujaszka*,  
Teatr im. Juliusza. Słowackiego w Krakowie, scen.  
Tadeusz Orłowicz, prem. 23 lutego 1938. NAC



89

Juliusz Słowacki *Mindowe*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Mieczysław  
Różański, prem. 3 października 1931. NAC



90

*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen.  
Karol Gajewski, prem. 5 stycznia 1939. NAC



91

Wincenty Drabik, projekt dekoracji do *Wiele  
hałasu o nic* Williama Shakespeare'a, Teatr  
Polski w Warszawie, prem. 12 marca 1920. MT





i scenografii Frycza (Teatr Polski w Warszawie, prem. 2 maja 1922). <sup>61</sup> Zachwyił się i głęboko analizował działanie takiej dekoracji Franciszek Siedlecki: „[Teatr Polski] odstąpił od traktowania przestrzeni scenicznej jako rodzajowego obrazka, a przestrzeń tę ujął w potężne, powłóczyście linie zwieszających się zasłon-słupów, które, sięgając gdzieś w daleki zwyz i otwierając widok na dziwnie oświetloną otchłań, od razu uprzytamniały widzowi, że tragedia Hamleta dzieje się w gębi jego duszy, a wypadki na ziemi są tylko następstwem”<sup>61</sup>. Siedlecki wskazywał więc na metaforyzującą siłę tego typu dekoracji, ewokującej świat i pejzaż wewnętrzny człowieka. Rzadko się zdarza, by recenzenci pisali hymny o zasłonach, a tak się stało w tym przypadku. Władysław Rabski notował: „Jego «zasłony» śpiewają. Linie, płaszczyzny, fałdy nie są banalnym ogólnikiem, lecz ilustracją nastrojową. Kombinowanie tych zasłon z pejzażem daje oryginalne efekty architektoniczne i perspektywy”<sup>62</sup>.

Przypomnieć należy, że Frycz użył zasłon już u początku swojej kariery: w *Beatrix Cenci* w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1907 roku (prem. 13 kwietnia). Służyły mu wówczas przede wszystkim jako ułatwienie szybkich zmian dekoracji, ale dostrzeżono również efekt plastyczny fałdzistej „ramy dekoracyjnej”: potęgującej dystans, nadającej wyrazistość sylwetkom aktorów, a gdy trzeba, pokrywającej dyskretnym *sfumato* rejonów wyłaniania się widm<sup>63</sup>.

Mimo wszystko sądzę, że to nie Fryczowi należy przypisać odkrycie potencjału – estetycznego i dramatycznego – draperyjnej oprawy. Najwięcej pisał o tym, a także konsekwentnie trzymał się tego rozwiązania jako scenograf, przywołany już Franciszek Siedlecki. W swojej koncepcji obrazu uprzywilejowywał głęboki plan sceny, który – w od-

różnieniu od przednich rejonów bezpośredniej akcji, „wypadków realnych” – miał być planem wizyjnym, onirycznym, miejscem, gdzie „ja” ulegało rozdwojeniu. Tę odmienną percepcję innego świata wyznaczał podniesiony poziom sceny oraz zasłony. Razem oba te elementy potęgowały działanie malowanego lub specjalnie podświetlanego tła. W 1909 roku Siedlecki opracował dla teatru w Krakowie scenografię *Lilli Wenedy* (prem. 23 stycznia 1909) oraz *Snu srebrnego Salomei* (prem. 27 lutego 1909). W drugiej recenzent dostrzegł pomysł „wyrąbania niejako ogromnego okna z rozległą perspektywą w ciemnej jednostajnej draperii”<sup>64</sup> – okno to otwierało się na halucynacje, fantasmagorie, wizje utrwalone w odpowiednio przygotowanych „krajobrazowych horyzontach”. <sup>65</sup> O scenografii *Lilli...* tak pisał sam Siedlecki:

*Treścią „Lilli Wenedy” jest walka między Wenedami a Lechitami, ludem pieśni i czynu. W dalszym symbolu – między pierwiastkiem ducha a materii. Teren, przestrzeń, na którym działają owe dwa elementy, jest dla każdego osobny. [...] Musowo narzucił się podział sceny na dwie: na wyższą i w głąb posuniętą Wenedów, i na niższą, bliżej widza, Lechitów. [...] Scenę wyższą stanowiły jednotonowe ciemnoniebieskie draperie, wśród których, w głębi, znajdowały się spiżowe dzwierzce, wysokie aż do zagubu w sufitach. Otwarte, dawały widok na pejzaż, z góry widziany, daleki, nie psujący perspektywy ludzkiej. Obok nich, w równej odległości od bocznych ścian, stały dwa drewniane trony, bez podwyższenia, bezpośrednio na ziemi, utrzymanej w tym samym niebieskim tonie, co ściany. Te ciemnoniebieskie draperie – nie oświetlone – stanowiły głębokie ramy dla obrazu scenicznego, umieszczonego na scenie wyższej*<sup>65</sup>. <sup>66</sup>

61 Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 200.

62 Władysław Rabski, *Z teatru*. „Hamlet”, „Kurier Warszawski” z 4 maja 1922, cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt., s. 208.

63 Zob. wypowiedzi Konrada Rakowskiego, [w:] tamże.

64 (x) [Wilhelm Feldman], *Teatr krakowski (przegląd miesięczny)*, Krytyka 1909, t. II, s. 292, cyt. za: Urszula Makowska, „Sen Srebrny Salomei” w interpretacji Franciszka Siedleckiego, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, red. Joanna Stacewicz-Podlipska i Ewa Partyga, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 56.

65 Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, „Świat” 1910, nr 38, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 63–64. Zob. też: *Reforma teatru a dramaty Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 49, przedruk [w:] tamże, s. 71.



93-98  
Franciszek Siedlecki, projekty do *Snu*  
*srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego,  
Teatr Miejski w Krakowie,  
prem. 27 lutego 1909. BN

99-101

Juliusz Słowacki *Lilla Weneda*, Teatr Miejski  
Krakowie, scen. Franciszek Siedlecki, prem.  
23 stycznia 1909. Przedruk za: „Scena i Sztuka”  
1909, nr 10, il. 98, 100; „Tygodnik Ilustrowany”  
1918, nr 43, il. 99.



Zamiatacz widać dekoracji z „Lilla Wenedy”.



„LILLA WENEDA”, arcydzieło słowackiego, wystawione za dyrekcji Sołkiego w jedną nocnicę am-  
dala poety. Dekoracje kompozycji art.-mal. Franciszka Siedleckiego. Arcydzieło to, w którym dyr. Sołski  
stworzył mistrzowsko ruc Szara, pozostało w pamięci Krakowa, jako jedno z wspaniałych widowisk teatru  
Juliusza Słowackiego.



„Lilla Weneda”. Obraz III. w wystrój czasokł.  
Szar Lilla Szwibert  
(Sołski) (Sołski) (Stompowski)





102

Ludwik Solski jako Ślaz na tle scenografii *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, Kraków 1909. MK

W połączeniu materii, światła i prospektu artysta chciał uzyskać filozoficzną, a nawet mistyczną nośność scenografii: „wrażenie przestrzeni bezgranicznej, mglistej otchłani” albo „dantejskiego piekła”. Przy tym zainteresowanie techniką optyczną oraz dematerializacją obrazu scenicznego doprowadziło go do iście proroczych intuicji, które potwierdził teatr XXI wieku: „Rzecz prosta – pisał w 1924 roku – że w miarę doskonalenia oświetleń elektrycznych, dzisiejsze dekoracje malowane na płótnie muszą ustąpić miejsca projekcyjnym obrazom, rzucanym bądź to na jakies kształty geometryczne, złączone architektonicznie, lub na materiały niezmiernie wiotkie i przejrzyste, na których by się wyświetlały jak obraz widziany w naturze na siatkówce oka”<sup>66</sup>. Przepowiadał też, że w końcu i aktora zastąpi „obraz świetlny”. „Za pomocą kombinacji luster wklęsłych i wypukłych scena przyszłości będzie mogła powiększać i zmniejszać postaci aktorów, a megafony i mikrofony przeniosą nam głos aktora w takiej sile, jaką uzna za stosowną reżyser. – Całe przedstawienie odbywać się będzie w zamkniętym pokoju obok sceny, a zostanie ono sztucznie przeniesione przed oczy widza za pomocą całego szeregu urządzeń optycznych i akustycznych”<sup>67</sup>. W ten sposób miał się – zdaniem Siedleckiego – zakończyć rozwój miejskiego teatru iluzji, który nazywał „teatrem nocy”.

Draperia, zanim stała się poprzedniczką kinowego ekranu, była tradycyjnym malarskim zagadnieniem z gatunku studiów kompozycyjnych, ale też spokrewniała malarstwo i teatr u samych źródeł: płótna (rozpiętego na blejtramicie lub zwieszona jako kotara w teatrze), które umożliwiała zobaczenie wykadrowanego obrazu. Siedlecki, zafascynowany czymś, co można by nazwać psychologią zasłony, napisze: „Oko widza, uderzając zrazu o czarną płaszczyznę, skierowane następnie ku górze godzi się z prawdą artystyczną”<sup>68</sup> i ideą dramatu. Nic więc dziwnego, że i o Wyspiańskim

powie: „I nie mogę sobie wyobrazić żadnej sceny *Legionu* bez czarnych ram, z których wyłania się w głównych zarysach obraz ustalony przez poetę”<sup>69</sup>.

#### 4. Ruch w obrazie

Językowy uzus wiąże dekorację z bezruchem: dekoracja jest stała, nieruchoma, a niekiedy wręcz martwa. Czy malowany obraz może się poruszyć i wkroczyć w czwarty wymiar? Wielu recenzentów odnotowuje potężne wrażenie, jakie wywarł mechanizm obrotowy w Teatrze Polskim – włączony w akcję we wspomnianą już *Burzę*. W scenach z Trynkulem i Stefanem wirująca scenografia była dodatkowo odbiciem ich pijackiego stanu. Scenografowie poszukiwali najrozmaitszych sposobów na to, by obraz zyskiwał wymiar temporalny i kinetyczny. Najprostszym, choć wymagającym nie lada fantazji i zręczności technicznej, był związany z manipulacją perspektywą. Mistrzem okazuje się tu Wincenty Drabik: w *Fauście* i *Nie-Boskiej komedii* wywołujący nadrealne kosmiczne scenerie, w których diagonalne i spiralne linie oraz schodopodesty pną się, wirują i nieomal spadają na głowę patrzącego razem z promienistą kulą księżycą. Oglądane z perspektywy żabiej nieskończone przestrzenie zwijają się i pulsują, otwierają niczym tunele i zagrażają katastrofą kruchemu istnieniu człowieka. <sup>103</sup> Drabik był również scenografem filmowym i to doświadczenie wpłynęło niewątpliwie na jego umiejętność takiego kształtowania obrazu, by wywoływał u widza zaburzenia percepcji. Dotyczy to także scenerii zaprojektowanych jako krajobrazy urbanistyczne, z dynamicznie ujętą linią ulic, budynków i migoczącymi prawdziwymi neonami. W *Virtuti Militari* (reż. Aleksander Węgierko, Teatr Polski w Warszawie, prem. 16 stycznia 1932) „architektura złożona z wysokościowców o kształtach prostopadłościanów jest ukazana z lotu ptaka i dodatkowo obrócona «do góry nogami»”<sup>70</sup>. <sup>104-105</sup>

66 Franciszek Siedlecki, *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, „Południe” 1924, nr 1, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 112–113.

67 Tamże, s. 113.

68 Tamże, s. 72.

69 Tamże, s. 73.

70 Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, dz. cyt., s. 168.

Pokrewny chwyt zastosował Tadeusz

Orłowicz w krakowskiej *Babie-Dziwo* (reż. Waclaw Radulski, prem. 13 grudnia 1938). Nad rozchwytanymi ścianami gabinetu unosi się strzelista ściana drapacza chmur.



103

Charles Gounod *Faust*, Teatr Wielki w Warszawie,  
scen. Wincenty Drabik, prem. 29 grudnia 1923.  
Przedruk za: *Wincenty Drabik 1881–1933*, red.  
Mieczysław Rulikowski, Warszawa 1936.

104

Kazimierz A. Czyżowski *Virtuti Militari*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Wincenty Drabik,  
prem. 16 stycznia 1932. Przedruk za: *Wincenty  
Drabik 1881–1933*, red. Mieczysław Rulikowski,  
Warszawa 1936.



105

Wincenty Drabik, projekt do  
nieustalonej sztuki. MT





Dynamizację scenografii umożliwiało także stosowanie przekrojów: na przykład wnętrza domu. W ten sposób rozłożona na kadry scenografia potencjalnie dzieliła akcję na mniejsze całości, stopklatki, etiudy<sup>71</sup>. Jeśli obraz nie mógł się poruszyć ani sprawiać takiego wrażenia, pomiędzy szeregiem symultanicznie ukazanych miejsc akcji poruszali się aktorzy. Wygaszanie i rozjaśnianie kolejnych „mansjonów”, przenoszenie gry z jednego pola na inne (z dołu na górę) służyło zaznaczaniu dystansu czasowego, ale też uprawniało do przeskoków w przeszłość i przyszłość, w czas historyczny i czas zawieszony, subiektywny. <sup>106-111</sup> Nie bez powodu kluczowe było tu manewrowanie światłem. *Dzieje grzechu* Schillera i Frycza (prem. 19 października 1926, Teatr Polski w Warszawie) dowiodły, że zwyczajne zaciemnianie i rozjaśnianie minimalistycznej dekoracji jest wystarczającym środkiem do ukazania czterdziestu odston i epickich rozmiarów historii. Orłowicz i Radulski w krakowskiej *Opowieści wigilijnej* (prem. 23 grudnia 1936), wprowadzili poza kinowym efektem wyciemnień – również postać narratora usytuowanego przy rampie. To na niego padało światło reflektora, po czym akcja przenosiła się w głąb sceny spowitej zasłonami, gdzie zmieniały się malowane prospekty, wzorowane na angielskich landszaftach. <sup>112</sup>

Rozedrganie linii i zaburzenia perspektywy, pulsowanie światła i mroku, wielopoziomowa i wielosegmentowa symultaniczna konstrukcja scenerii to najprostsze przykłady dynamizacji terenu scenograficznego. Osobną propozycję mobilnej scenografii stanowią koncepcje do pewnego stopnia korespondujące z ideą sceny narastającej Feliksa Krassowskiego. Trzy przedstawienia zasługują na przywołanie, ponieważ w ówczesnej opinii zyskały status arcydzieł. W *Cesarzu Jonesie* Eugene’a O’Neilla (prem. 9 maja 1937 w Krakowie) Tadeusz Orłowicz nie tylko spowił scenę w najbardziej fantastyczne kolory tropików, ale wręcz zainscenizował życie dżungli zrobionej z tkanin,

włókien, kolorowych materii o roślinopodobnych i organicznych kształtach.

*Szybko konstruowane przy otwartej scenie dekoracje dawały wrażenie zmienności miejsca i czasu, chociaż ciągle przedstawiały tylko bujną podzwrotnikową roślinność. Narastanie dżungli utrzymywało widzów w napięciu, chociaż dramat przewidywał w tym miejscu tylko monolog cesarza (któremu dodatkowo ukazywały się zjawy). Elementy trójwymiarowe (pnie drzew, wielkie liście poszycia) i zawieszane w jednej płaszczyźnie, w całym otworze sceny strzępy i pasy tkanin – sugestywnie podświetlone – tworzyły nieomal iluzję niesamowitej, gęstniejącej dżungli<sup>72</sup>.* <sup>113</sup>

Orłowicz wykorzystał dekorację „rosnącą” tylko w jednym akcie przedstawienia. Frycz natomiast podporządkował jej cały spektakl *Mrówek* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (reż. Waław Radulski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, prem. 10 listopada 1936). Przedstawienie łączyło od strony plastycznej dwie tendencje niemożliwe, wydawałoby się, do pogodzenia. Z jednej strony wspierało się na sugestii wnętrza mrowiska – w kolorach i kształtach, manewrach optycznych (powiększona skala). Różnymi sztuczkami wywołano na scenie wrażenie, że jej elementy to misterna organiczna struktura szpilek i gałązek, oświetlona padającym z góry snopem światła i widokiem błękitu; pojawiały się efekty ulatujących w przestrzeń mrówek, gigantycznych traw, a na końcu olbrzymia stopa człowieka, który niszczył dom owadów. Użyto przemyślanej i niekoniecznie naturalistycznej gamy barwnej (fiolet, brąz i czerwień) oraz zgeometryzowanych kostiumów, w których masy mrówek, podzielone na kategorie, wyglądały nie tyle zoo-, ile technomorficznie – niczym grupa pomieszanych istot, z których część sprawiała wrażenie zdehumanizowanych cyborgów. Druga tendencja wprowadzała owo przyrodnicze królestwo w ruch, także w znaczeniu ostatecznego rozchwiania rze-

71 To strategia stosowana także w Teatrze Plastików Cricot, o czym pisze Katarzyna Fazan, *Cricot: efemeryczne sceny...*, dz. cyt., s. 192.

72 Małgorzata Starzyńska-Majsak, *Krakowska plastyka teatralna lat trzydziestych*, dz. cyt., s. 145.

106

Karol Frycz, projekt dekoracji do *Pigmaliona*  
George'a Bernarda Shawa, Teatr Polski  
w Warszawie, prem. 10 marca 1914. NAC



107

George Bernard Shaw *Pigmalion*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Mieczysław Różański,  
prem. 20 kwietnia 1929. NAC



108

Laszlo Bus-Fekete *Z miłości niedostatecznie*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen.  
Hieronim Zwoliński, prem. 4 czerwca 1936. NAC



109

Laszlo Bus-Fekete *To więcej niż miłość*, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen.  
Hieronim Zwoliński, prem. 29 grudnia 1934. NAC



110

Paul Armont, Leopold Marchand *Krawiec  
w zamku*, Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, scen. Tadeusz Orłowicz,  
prem. 6 lutego 1937. NAC



111

Charles Dickens *Opowieść wigilijna*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Tadeusz Orłowicz,  
prem. 23 grudnia 1936. NAC





112

Marcel Achard *Korsarz*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Tadeusz  
Orłowicz, prem. 8 października 1938. NAC

113

Eugene O'Neill *Cesarz Jones*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Tadeusz  
Orłowicz, prem. 9 maja 1937. NAC





114–119

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *Mrówki*,  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Karol Frycz, prem. 10 listopada 1936. NAC



czywistości przedstawionej, która najpierw sukcesywnie staje się, a potem rozpada na kawałeczki na oczach widza. Mrowisko powstawało, przyrastało wraz z powiększającą się z kolejnymi scenami konstrukcją – by na końcu ulec destrukcji. Machina teatralna użyta do stworzenia alegorii fanatycznej cywilizacji, objawiała swoje możliwości metamorficzne, kreacyjne, a nie tylko naśladowcze. <sup>73</sup> Nawet jeśli w stosunku do funkcjonalistycznego modelu „sceny narastającej” było w tym za dużo szczegółów, anegdoty i ilustracji, a także wizualnej atrakcji, to realizatorzy osiągnęli zaskakującą jedność fantastycznego pomysłu fabularnego i plastycznego. Na zachowanych zdjęciach ze spektaklu widać jeszcze jeden element dynamizujący obraz: tłumy statystów i aktorów ustawione na piętrzących się koncentrycznie podestach, maszerujące, zwarte w ścieśnione obręcze jednego organizmu mrówczej rodziny.

Ostatecznie to ten ostatni czynnik: ludzkiej obecności – włączał w malowane lub konstruowane przestrzenie: ruch, napięcie, nieprzewidywalność i zmienność. Jak dalece wyobraźnia scenograficzna mogła pogodzić tu sprzeczne – na pozór – elementy: kolor na płaszczyźnie, kolor uzyskiwany światłem, bryłę (podesty) oraz ciało ludzkie, o tym świadczą zachowane fotografie z realizacji *Legionu* Wyspiańskiego w Teatrze Narodowym w scenografii Wincentego Drabika i reżyserii Emila Chaberskiego (prem. 14 kwietnia 1930). Zwłaszcza ostatni obraz, usunięty z krakowskiej prapremiery, robi nawet dzisiaj wielkie wrażenie. Skłębiona masa ciał, ludzkich sylwetek ustawionych na konstrukcji schodów w taki sposób, że pokrywają ją niczym morze, z boków otoczona przez zarysy rozmazanych, abstrakcyjnych malowideł – tworzy rozedrganą urzeczywistnioną fantasmagorię. Drabik zamaskował istnienie podestów, ukrył konstrukcyjny szkielet tej monumentalnej scenerii, a ukazane od pasa w górę ciała ludzkie wykorzystał jak plamy, barwne i giętkie smugi zostawiane pędzlem na płótnie, wmontowane między praw-

dziwie malowane elementy. Nad rozmigotaną kompozycją chaosu ciał unosi się wizerunek Chrystusa Pantokratora. I znów pojęcie „scenografii narastającej” stosuje *per licentiam poeticam*, jako określenie szczególnego napięcia związanego z obecnością tłumu. Choć sam spektakl uznano za długi i nieco ociężały, to właśnie prowadzenie scen zbiorowych ratowało patos przed bezwładem. Strzelistość, drapieżność, progresywność, narastanie, potęgowanie się formy – które Michał Orlicz wylicza jednym tchem w swoim opisie<sup>73</sup>, zarzucając zarazem reżyserowi kilka błędów – na pewno powiodły się w scenach zbiorowych nie tylko jako jednostkowy wrażeniowy efekt, ale powtarzalny wzorzec zachowań tłumu: rozsuwającego się na boki, pnącego się w górę; to już nie tylko ruchomy obraz, a żywa piramida ciał. <sup>74</sup>

Dekoracja uformowana ze statystów mogła też oscylować ku innym efektom. Schiller „tworzył z komparsów pewien ornament zrytmizowany, ujednolicony, na tle którego wyraźnie rysowała się postać bohatera”<sup>74</sup>.

### Ornament i stylizacja

W sekcji polskiej wystawy scenograficznej w Paryżu w 1931 roku znalazły się krakowskie prace Mieczysława Różańskiego. Na rysunku do *Achilleis* Wyspiańskiego (prem. 7 grudnia 1928) szyja i brzusec olbrzymiej wazy stanowią tło sceny, które zwieńczają u góry dwa zawinięte ślimakowo dekoracyjne słupy, a u dołu – dwa malowane płasko rydwany z zaprzęgiem. W dekoracji *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego i Kamińskiego (prem. 10 listopada 1928) ten sam scenograf wymalował scenę na wzór skrzyni krakowskiej, spuszczać z góry wzorzyste taśmy podobne do wstążek z ludowymi motywami florystycznymi. Różański był absolwentem Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, nie bez powodu więc sztuka dekoracyjna, a zwłaszcza ornamentacja, tak silnie i oryginalnie przemówi-

73 Zob. Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu...*, dz. cyt., s. 92–97. Tam też liczne

ilustracje. Scena z *Legionu* jest reprodukowana na okładce przywoływanej książki.

74 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 271.





120-122  
Stanisław Wyspiański *Legion*, Teatr Narodowy  
w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, prem.  
14 kwietnia 1930. ATN



ły z jego projektów<sup>75</sup>. <sup>123-129</sup> Wymienione prace są dowodem na przepływ między nurtem art déco i sceną teatralną. Można w tym kontekście mówić zarówno o krążeniu idei, wzorców, technik, jak i ludzi, wykonawców. Dowodem kontaktów personalnych było na przykład zaproszenie Zofii Stryjeńskiej do współpracy z teatrem krakowskim (*Balladyna* Słowackiego, prem. 28 czerwca 1927). Idee to między innymi poszukiwanie źródeł (korzeni obrazowania, ale i korzeni tożsamości sztuki) w tradycji ludowej i szeroko pojętej sztuce prymitywnej. Można by też zapewne umieścić obok siebie – tak różne przecież – poszukiwania stylu narodowego, prace plastyków z grupy Rytm oraz manifestacje „teatru monumentalnego”<sup>76</sup>.

Ze współczesnej sztuki dekoracyjnej przenoszono do dekoracji teatralnej również konkretne wzorce i techniki. Jedną z nich jest ornament rozumiany jako element dosłownie dekoratywny, uproszczony, oparty na powtórzeniu, ostentacyjnie płaski. Zamiast widoku na horyzoncie, publiczność oglądała więc – często w powiększeniu – geometryczno-abstrakcyjne lub florystyczne wzory zaczerpnięte ze sztuki zdobniczej dawnych epok i kultur (Egiptu, Grecji, Biznacjum) i współczesnej (ludowe wycinanki, malowanki, drzeworyty, ale także najnowsze elementy wystroju nowoczesnych wnętrz mieszkalnych).

Ornamentem w rozlicznych zastosowaniach na ówczesnej scenie delectuje się oko widza, ornament tworzy nastrój (nie niwelując pierwiastka umowności, sztuczności i dystansu), ale także

rozstraja, działa agresywnie, atakuje tym, co stanowi jego specyfikę: brakiem łatwo uchwytnej przedmiotowej treści. W *Balladynie* w scenografii Stryjeńskiej „druga scena – nad Gopłem – wywołała u widzów okrzyk zachwytu: motyw kręgów na wodzie powtarzał się na horyzoncie, który częściowo przysłaniał «gzygzakowato promienisty» las”<sup>77</sup>. Wzór utworzony z pajęczynowatych krat i zmultiplikowanego rekwizytu w *Jeńcach* Filippo Marinettiego w scenografii Orłowicza (reż. Wacław Radulski, prem. 9 maja 1937, Kraków) – niósł rozstrajające poczucie absurdu i uwięzienia. „Orłowicz na małej ścianie na tyle izby dozorczy pomieścił aż 50 identycznych dużych kluczy [...], wiszące w równych rzędach nabrały charakteru obsesyjnego ornamentu”<sup>78</sup>. <sup>130-131</sup> Podobnie silne wrażenie – dynamizmu – niosły zgeometryzowane linie w tle *Opowieści zimowej* Shakespeare’a (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, prem. 23 października 1924) czy *Achilleis* (prem. 13 listopada 1925) Schillera i Pronaszków.

Z ornamentem wiąże się pojęcie stylizacji<sup>79</sup>. W historii sztuki rozumie się ją jako wydobywanie z jakiegoś motywu najprostszyc i definiujących go cech, a następnie wykorzystanie ich jako podstawy do multiplikacji. W technice tej liczą się więc uproszczenie, a z drugiej strony: zwielokrotnienie i rytmizacja. Detal, szczegół – wyjęty z macierzystego kontekstu, powiększony, zsyntetyzowany, zestawiony z obcym mu tłem, może nabrać tu nowego znaczenia i funkcji. Takie powtarzalne lub seryjne układy zdarzają się w scenografii (na przykład

75 Różański pracował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie od 1927 do 1933 roku, potem współpracował z teatrami warszawskimi, a w latach 1937–1939 był scenografem Teatrów Miejskich we Lwowie. Jako etatowy dekorator pod Wawelem przygotował w ciągu pięciu lat oprawy do ponad 130 przedstawień, a większość z nich, zdaniem monografistki, była utrzymana w poetyce realizmu. Zob. Małgorzata Starzyńska-Majsak, *Krakowska plastyka teatralna lat trzydziestych*, dz. cyt., s. 43–46.

76 O rytmistach pisze się dziś raczej krytycznie, dekonstruuje także mit ludowości Zofii Stryjeńskiej. Zob. Iwona Luba, *Dialog*

*nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa 2004, s. 111–131. W przeciwieństwie do łatwości, z jaką plastycy Rytmu przejęli estetyzowane, uładzone i w gruncie rzeczy wymyślone przez nich formy rodzimego folkloru – styl polski w teatrze międzywojnia nie kończył się na ładnych obrazkach.

77 Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939*, dz. cyt., s. 150.

78 Małgorzata Starzyńska-Majsak, *Krakowska plastyka teatralna lat trzydziestych*, dz. cyt., s. 147.

79 Chyba żadne inne słowo, poza dekoracją, nie rozmywa się w dyskursie naukowym tak bardzo, jak właśnie stylizacja, a przy okazji pokrewne: stylowość i bezstylowość. Problem komplikuje fakt, że jeszcze w końcu XIX wieku termin „stylowy” (który dziś brzmi neutralnie i nawet pozytywnie), w teatrze mógł się kojarzyć z ciężarem uczonego akademizmu i antykwarysty. Stylowa dekoracja to taka, która była wzorowana na stylu dominującym w epoce historycznej, a nie na zastosowaniu kierunku artystycznego czy indywidualnego stylu artysty.





123-127  
Stanisław Wyspiański *Achilleis*, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Mieczysław Różański,  
prem. 7 grudnia 1928. IT







128-129

Wojciech Bogusławski i Jan Nepomucen  
Kamiński *Krakowiaci i Górale*, Teatr  
im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,  
scen. Mieczysław Różański,  
prem. 10 listopada 1928. NAC

130-131

Filippo Marinetti *Jericy*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Tadeusz  
Orłowicz, prem. 9 maja 1937. NAC





132

Pedro Calderón de la Barca / Juliusz Słowacki *Książę Niezłomny*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Bolesław Kudewicz, prem. 16 września 1926. ATJS



133

Eurypides *Ifigenia w Aulidzie*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Mieczysław Różański, prem. 13 lutego 1932. NAC

134

Karol Frycz, projekt kostiumu Służącego do *Mandaryna* Wu Harolda Ovena i H. M. Vernona, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 sierpnia 1927. MT

135-138

Karol Frycz, projekty kostiumów do *Romea i Julii* Williama Shakespeare'a, Teatr Polski w Warszawie, prem. 29 października 1931. MT



łuk bramy, którą w kolejnych odsłonach *Jaskółki z Wieży Mariackiej* projektuje Orłowicz). Można też wskazać sytuacje, gdy malarz bierze istniejący ornament i go odpowiednio przekształca. Właśnie za tę fantazję i naddatek artystycznej ingerencji w gotowe dekoracyjne struktury chwalił Frycza Siedlecki: „Przypominam sobie wspaniałe zbudowane atrium, potem salę rzymską z malachitowymi kolumnami. Również i kostiumy, mimo iż w kroju klasycznym, skomponowane były na nowo w kolorach, materiałach i ornamentach”<sup>80</sup>. **†132–138**

Nieco inny wymiar ma – znacznie szersze – literackie rozumienie stylizacji, jako zderzenia języków, włączenia do wypowiedzi kodów innej epoki, nie wchodzących w obręb aktualnie obowiązującego systemu komunikacji<sup>81</sup>. Powstaje w ten sposób efekt dysonansu, dystansu, dziwności, uniezwyklenia, ośmieszenia, ale również powagi, patosu, mocy. **†135–138** Stylizacja jako znaczące przemieszczenie elementów należących do różnych stylów historycznych, a czasem też różnych systemów znakowych (na przykład słowa, rzeźby, malarstwa, architektury, przyrody), po to, żeby inaczej ukazać współczesność, lub też odświeżyć, przekształcić przeszłość – osiągała niekiedy wybitne efekty w projektach kostiumów. Drogę wyznaczyły tu prace Wyspiańskiego: zgeometryzowane stroje w *Bolesławie Śmiałym* upodabniały bohaterów do zgruba ciosanych rzeźb; suknia Infantki w *Cydzie*, którą Wyspiański wymyślił dla Solskiej, odwoływała nie tylko postać z płótna Velazqueza, ale wręcz była sama rodzajem spłaszczonej formy, prezentowanej tylko z jednej strony: *en face*. Najprawdopodobniej to sama Solska wymyśliła oryginalny strój dla Elizy w *Pigmalionie* Shawa (Teatr Miejski w Krakowie, prem. 24 stycznia 1914), po bliższym przyjrzeniu suknia okazuje się tiulową skorupą, dosłownie pętającą ruchy i ciało bohaterki, tak jak dyscyplinie poddawany jest jej umysł i sposób mówienia. Frycz kontuuje nurt

nowatorskiego myślenia o kostiumie, który zawiera na pozór niekoherentne, zaskakujące składniki, idealnie przylegając do charakteru i funkcji danej postaci. Strój Balladyny artysta komponuje z czegoś, co przypomina kolczugę (rękawy) i ornat (korpus), dodając nadnaturalnie długi płaszcz zdobiony falistymi ornamentami, który potęguje majestat postaci, ale też więzi ją, uniemożliwia ruch, wsysa swą organiczną formą. Roza Weneda przeraża egzotykiem i obcością sukni skrojonej na ciemne kimono, z szerokimi rękawami i pasem. Stylizacje Frycza (poza ubiorami dla postaci czysto fantastycznych) mają tę właściwość, że to, co w nich innorodne, obce, przerysowane, łączy się zarazem z realizmem historycznym pozostałych elementów i rodzi wrażenie, jakby bohater miał na sobie najbardziej naturalną i harmonijną szatę. Zwłaszcza w ubiorach fredrowskich i molierowskich drobiazgowy i antykwaryczny rysunek na pierwszy rzut oka demonstruje modele „prosto z żurnali”. Dopiero później widać ukryte i subtelne elementy przetworzenia: kanciastość, pasiastłość, wzorzystość, a przede wszystkim barwność tu i ówdzie naruszającą zasady galanteryjnego decorum. **†139–146**

Poza stylizacją jako formą zdobniczego rytmu i bardziej złożoną stylizacją jako zderzeniem kodów, teatr postarał się o własne objaśnienie tej praktyki artystycznej, rozszerzając jej techniczne i językowe użycia. Najkonsekwentniej zrobił to Bolesław Leśmian w artykule *O sztuce teatralnej*:

*Istnieje wszakże sztuka, której nie chodzi o złudzenie, lecz o bezpośrednie przenikanie rzeczy [...]. Ta sztuka właśnie ucieka się częstokroć do stylizacji, czyli do wyszczególnienia barw, linii, kształtów najważniejszych, najgłębiej w ducha sięgających z pominięciem szczegółów błahych, zbytecznych, przypadkowych i całości owej za mało lub zgola niepokrewnych. Uproszczenie zatem, które do*

80 Franciszek Siedlecki, *Karol Frycz*, „Dzień Polski” z 17–18 września 1927, [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 184 (podkreślenie moje).

81 Zob. Michał Głowiński, *O stylizacji*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 53–72.





139

Adam Bunsch *Koń parowy*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Adam Bunsch, prem. 28 stycznia 1933. NAC



140

Zofia Jaroszevska jako Balladyna w dramacie Juliusza Słowackiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz, prem. 8 listopada 1938. NAC



141

Stanisława Wysocka jako pani Cenci w *Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Karol Frycz, prem. 3 marca 1937. NAC



142  
Stanistawa Wysocka jako Valida Vrana  
w dramacie *Baba-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-  
-Jasnorzewskiej, Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie, scen. Tadeusz Orłowicz,  
prem. 13 grudnia 1938. NAC



143  
Irena Solska jako Eliza w *Pigmalionie*  
George'a Bernarda Shawa, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie,  
prem. 24 stycznia 1914. ATJS

144  
Zygmunt Kułakowski jako Prymas w *Trzech  
mgłach* Mariana Niżyńskiego, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, scen. Tadeusz  
Orłowicz, prem. 11 listopada 1935. NAC





144-146

Karol Frycz, projekty kostiumów do *Burzy*  
William Shakespeare'a, Teatr Polski  
w Warszawie, prem. 4 września 1913. MT



*sztuki wnosi stylizacja, polega nie na zubożeniu środków i zredukowaniu ich do niebezpiecznego częstokroć minimum, lecz na wyborze najprostszych, najszczerzych i najskuteczniejszych dróg ku upatrzonemu celowi*<sup>82</sup>.

Upraszcza się, albo destyluje kształty i barwy dla osiągnięcia ścisłego celu artystycznego i poznawczego, stylizacja jest po prostu inną nazwą dla wewnętrznego, integralnego z wizualnym porządkiem dzieła. Definicja Leśmiana mogłaby objąć dużą część dorobku scenografów, o których była mowa w tym rozdziale.

We wszystkich trzech wymienionych znaczeniach stylizacja odsyła do istniejącego w rzeczywistości, pierwotnego, rozpoznawalnego obiektu (lub zestawu reguł i zwyczajów) w świecie sztuki lub poza nią, który następnie komponuje według nowych artystycznych reguł<sup>83</sup>. W tym sensie jest zakorzeniona w rzeczywistości, historii, języku, stylu, obyczajowości.

### **Słabe czy mocne obrazy? Od scenografii do dekoracji**

Stefan Jaracz lubił, gdy mówiono o nim „majster”, a nie „mistrz”. Ten roboczy język, wzięty może z zawodowych stosunków w warsztacie rzemieślniczym, zawierał mieszanekę pokory i silnego Ja. Podobna ambiwalencja cechuje wypowiedzi niektórych scenografów. „Najuprzejmiej proszę Sz. Pana Redaktora o łaskawe podanie do wiadomości publicznej, że nie uważam się za inicjatora «bogatych wystaw» w teatrach polskich; natomiast z dumą

stwierdzam, że działalnością moją wyrugowałem z teatrów w Polsce sprowadzanie dekoracji z Berlina i Wiednia, co było dawniej praktykowane na bardzo szeroką skalę” – tak kwitował w 1925 roku swoje osiągnięcia Drabik<sup>84</sup>. „Zawsze prosił, by na afiszu pisano tylko «dekoracje i kostiumy», nawet nie «scenografia». Szaro, niemniej eminencyjnie” – pisał o Fryczu Alfred Woycicki<sup>85</sup>.

Malarze sceny, otwarci na nowoczesne narzędzia i środki, byli przeciwnikami niewolniczo stosowanych konwencji realizmu i iluzjonizmu czy innych scenicznych sztamp, ale nie burzycielami porządku teatralnego jako takiego. Odziedziczyli warsztat techniczny po dawnych dekoratorach, czego się nigdy nie wypierali, a także weszli w tryby teatralnej maszyny instytucjonalnej, a ta uzależniała wypowiedź artysty od wielu złożonych czynników, z których pierwszym było słuchanie reżysera, a wcale nieostatnim – liczenie się z widzem. Stąd pewna dyskrekcja ich położenia artystycznego, ale też giętkość twórcza. To ich prace omawiali szeroko recenzenci, a oklaskiwała publiczność.

Artyści nazwani tu twórcami „środka” działali w ramach teatru repertuarowego, wykonując setki projektów dekoracji, na przykład Frycz przed objęciem dyrekcji sceny krakowskiej miał już na koncie kilkaset scenografii do sztuk najrozmaitszego gatunku, także czysto rozrywkowych. To trwałe i codzienne powiązanie z życiem teatru być może wymuszało niekiedy postawę konformizmu, ale też wyczulało na pułapki awangardowego radykalizmu. Postulat całkowitej autonomii plastyki i aranżacji scenografii w duchu czystych jakości

82 Bolesław Leśmian, *O sztuce teatralnej*, „Literatura i sztuka” 1911, nr 28/29, przedruk [w:] tegoż, *Szkieł literackie*, oprac. i wstęp Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 182. Zob. też Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”*. Teoria i praktyka, „Teatr” 2017, nr 7–8, s. 46–51.

83 Wbrew pozorom teatr stylizowany nie był łatwy. Albo inaczej, zbyt łatwo w rękach naśladowców przemieniał się w swoje przeciwieństwo: bezstylowość i epigońską zdobniczość. „[...] malarze teatralni coraz bardziej «wypowiadają siebie», stają się

współtwórczymi z aktorami i z autorem, zamalowują setki metrów płótna, robią ze sceny wycinankowo-ludowo-dekoracyjny sklepik, gdzie każdy może znaleźć swój ulubiony swojski motyw, gdzieś tam na starym słuckim pasie haftowany, z ferezji lub guni góralskiej przerysowany, a dla przypodobania się krótkowidzom do potwornych rozmiarów powiększony. Reżyser dopomaga malarzowi, poddaje mu motywy architektoniczne ulubionych zakątków rodzimego miasteczka, współdziała w tworzeniu rodzimej dekoracji” – narzekał Siedlecki (Franciszek Siedlecki, *Zadania współczes-*

*nej dekoracji scenicznej*, „Południe” 1923, nr 5, przedruk [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, dz. cyt., s. 101). W tym samym czasie, z innych powodów, dołączał do tych skarg Krassowski: „Scena nie powinna ulegać burżuazyjnemu nałogowi zdobnicztwa”. (Feliks Krassowski, *Projekt nr 4*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, dz. cyt., s. 207).

84 Mieczysław Treter, *Wincenty Drabik*, dz. cyt., s. 3.

85 Alfred Woycicki, *O Karolu Fryczu*, [w:] Karol Frycz, *O teatrze i sztuce*, dz. cyt., s. 21.

plastycznych jest niemożliwy tam, gdzie siłą rzeczy podporządkowana jest ona dwoistej presji zewnętrznej: akcji scenicznej i reakcji widzów kierujących się wzruszeniem, a nie znawstwem reguł.

Twórczość scenografów-malarzy łatwo umieścić na jednym biegunie podziału między tradycją a awangardą czy też mimetyczną ilustracyjnością (już nie samej natury, lecz tekstowych napięć) a abstrakcją. Można przypisać tej scenografii dbałość o malownicze walory choćby w pojęciu dobrego smaku, stylu (w przeciwieństwie do sfunkcjonalizowanej konstrukcji sceny), utrzymywanie związku z „realnym”, wiarogodnym a przynajmniej istniejącym poza nią światem (w odróżnieniu od światów całkowicie autonomicznych i scenografii nieprzedstawiających niczego poza sobą). Byłby to również podział na obrazy nieuciekające od konwencji scenicznych i przyzwyczajeni widza teatralnego w opozycji do form zupełnie uwolnionych spod norm, przełamujących nawyki percepcyjne i estetyczne schematy, nowych.

Dualizm ten przypomina, na pierwszy rzut oka, podział na słabe i mocne „formy bytowe” obrazów, jak je definiują Hans-Georg Gadamer i jego następcy. Słaby obraz jest właściwie tylko podobizną, odwzorowaniem, całkowicie odnosi się do tego, co przedstawia, ma potwierdzać wiarygodność i identyczność przedstawionego przedmiotu, poza tą funkcją niczego więcej nie oferuje, ulega samozniesieniu. W skrajnym przypadku takimi słabymi obrazami są fotografie do dokumentów identyfikacyjnych czy realistyczno-naśladowcze scenerie teatralne, w których widzowie mają tylko rozpoznawać dokładne podobieństwo z rzeczywistymi miejscami, by o scenografii jako artefakcie znajdującym się tu i teraz... zapomnieć. Mocne obrazy oprócz prezentowanej treści (odniesienia do przedmiotu lub osoby w nich ukazanej) posiadają natomiast samoistną jakość: sposób prezentacji. Co więcej, owa jakość prezentacji wpływa

na treści prezentowane, zmienia je, dodaje im czegoś, co Gadamer nazywa „przyrostem bytu”<sup>86</sup>. Dzięki tej właściwości przedstawienie na obrazie może zaistnieć w niepowtarzalny sposób (dopiero dzięki obrazowi uzyskuje konkretną zmysłową postać), ale też obraz stanowi sam w sobie odrębną rzeczywistość, nietożsamą z jego tematem czy przedmiotem. Nie tylko więc wskazuje na coś poza sobą (choć to także), ale zwraca uwagę na siebie, „zatrzymuje przy sobie”<sup>87</sup>.

Przenosząc to rozróżnienie w obszar scenografii – można powiedzieć, że mocne obrazy na scenie powołują, stwarzają świat wizualny dla istniejącego przed nimi pierwowzoru (tekstu, myśli inscenizacyjnej) tak, że nie wyobrażamy sobie już tego pierwowzoru inaczej niż w owej plastycznej postaci, zyskuje on nowy byt, zależny od niepowtarzalnych cech estetycznych dekoracji, zawartych w barwie, kształcie, linii, motywie, ornamentcie, tworzywie. Więcej, nie liczy się tu sugestia podobieństwa do rzeczy, na przykład miejsca dramatycznego do realnej scenerii, bo miejsce „staje się” w pełni dopiero w obrazie, urzeczywistnia się w niepowtarzalnej kompozycji ludzi, kostiumów, przedmiotów i tła dekoracyjnego na scenie. Nietrudno zauważyć, że tego rodzaju moc i gęstość posiadały najwybitniejsze prace scenograficzne Frycza, Drabika, Orłowicza, Różańskiego, tak jak „użytkowe” prace tych samych dekoratorów osuwały się na poziom „słabych” podobizn. To nie przynależność do najnowszych trendów w sztuce i awangardowy opór decydowały o sile scenografii, ale każdorazowo rozstrzygany – środkami czysto malarskimi lub architektonicznymi, tradycyjnymi technikami lub w eksperymentalny sposób – stosunek treści prezentowanej do samej prezentacji.

Rozważania Gadamera przynoszą jeszcze jeden, ważki w tym kontekście wątek. Filozof zastanawia się nad funkcją ramy – tej ramy obrazu, która sprawia, że w nowożytnym świecie można było

86 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. i wstępem opatrzył Bogdan Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2013, s. 207.

87 „Obraz wskazuje, gdy zatrzymuje przy sobie. Podkreślaną przez nas powyżej bytową wartość stanowi bowiem to, że obraz nie dystansuje się do tego, co sam prezentuje, lecz ma udział w bycie tego czegoś.

Widzieliśmy, że przedmiot prezentacji dochodzi w obrazie do siebie. Doświadcza przyrostu bytu. To coś oznacza, że jest w samym obrazie”. Tamże, s. 224.

„wyabstrahować” obraz z jego kontekstu i umieścić gdziekolwiek (poza dawniej uświęconymi miejscami sztuki, jak świątynie i pałace). Rama podkreślała, że obraz jest samodzielny, istnieje sam dla siebie. Gadamer stoi jednak na stanowisku, że jak obrazy potrzebują miejsca, a nie tylko ramy, tak najciekawsze formy sztuki wchodzą w relację z kontekstem, otoczeniem, światem, w którym powstały – i to nazywa „pojęciem dekoracyjności”. Wiąże z nim też okazjonalność, rozumianą jako głęboki i twórczy związek dzieła z okolicznościami, w których powstało, ale też było po raz pierwszy odbierane<sup>88</sup>. Najbardziej „dekoracyjna” ze wszystkich sztuk, poza teatrem, jest architektura – ponieważ w doskonały sposób łączy kontekst (to, do czego została przeznaczona, użytkowy cel) oraz ukryty w niej zamysł estetyczny i niepowtarzalną kombinację tworzywa i decyzji artysty. Jest formą otwartą, mieszczącą w sobie zarówno czynności życiowe ludzi, jak i inne dzieła sztuki – a przy tym „wnosi coś nowego w przestrzeń miasta lub krajobrazu”<sup>89</sup>.

Przywołuję te refleksje fenomenologa z dwóch powodów. Po pierwsze, dowodzą ciągłej atrakcyjności pojęcia dekoracji (zarówno w szerokim znaczeniu, jak i wąskim). Po drugie, zwracają uwagę na ten oczywisty, choć niekiedy przeoczany fakt, że scenografia nie jest oderwana od reszty spektaklu i od świata, w którym spektakl zaistniał w określonym miejscu i czasie wobec określonej

publiczności. Dopiero zbadanie tych dwóch zależności pozwoliłoby na określenie charakteru i mocy scenicznych obrazów.

Scenografia XX-wieczna, w odróżnieniu od XIX-wiecznej „wystawy”, ma charakter totalny – jest obszarem (dosłownie i koncepcyjnie) umożliwiającym zaistnienie świata dramatu. Dlatego właśnie tak dobrze odpowiadałoby tu zestawienie jej z najwyższą ze sztuk dekoracyjnych: architekturą; zestawienie nie ze względu na cechy konstrukcji, lecz dwoistą funkcję: ponieważ obie, i architektura, i scenografia, w równej mierze „kształtują”, co „wyzwalają”.

*Dlatego architektura obejmuje wszelkie inne formy prezentacji: wszelkie dzieła sztuk plastycznych, wszelki ornament – dopiero ona ponadto daje miejsce prezentacjom poezji, muzyki, aktorstwa i tańca. Obejmując całokształt sztuk, eksponuje wszędzie własny punkt widzenia, Jest nim punkt widzenia dekoracji. [...] tu nie chodzi o jakieś późniejsze, wtórne znajdowanie miejsca dla gotowego w sobie wytworu, lecz o to, by nastąpiła kształtująca przestrzeń potencji samego dzieła, które musi się dopasować do danych okoliczności w takim samym stopniu, w jakim stawia własne warunki*<sup>90</sup>.

W ten sposób scenografia staje się na powrót dekoracją – w odnowionym znaczeniu.

88 To „okoliczność pozwala przemówić i ujawnić się temu, co w tym dziele tkwi”. Tamże, s. 202, 217.

89 Tamże, s. 228.

90 Tamże, s. 229–230.



Wanda Świątkowska

# Scenogra fiajakopra ktykaprze trzenna

Scenografia jako praktyka przestrzenna.

Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem

### Scenografia / miejsce / przestrzeń a posthumanistyczna performatywność. Problemy z definicją

Najstarsze formy teatralne i performatywne odbywały się poza budynkiem teatralnym, a „dekorację” dla nich stanowiła naturalna przestrzeń. Pierwszym reflektorem było słońce, najstarszą scenografią – przyroda: naturalny pejzaż i niebo oraz proste formy architektoniczne jako tło, które z czasem zaczęto wznosić specjalnie dla widowisk. *Plein air* oznacza dosłownie na wolnym powietrzu, na zewnątrz. Jak podkreśla Jan Ciechowicz: „Teatr plenerowy jest historycznie najstarszą formą teatru, pojawił się już w starożytności jeszcze przed powstaniem architektonicznej formy amfiteatru; w średniowieczu taką postać przyjmowały na przykład widowiska pasyjne organizowane poza murami miast czy przedstawienia ludowe”<sup>1</sup>. Kiedy Zenobiusz Strzelecki definiuje scenografię jako „sztukę tworzenia dekoracji i kostiumów, obejmującą także rekwizyty i charakteryzację oraz oświetlenie”<sup>2</sup>, to decyduje się na wąskie rozumienie tego terminu, który wiąże ze sztukami plastycznymi i celową artystyczną działalnością człowieka (to, co zaprojektowane i wytworzone) oraz funkcją „charakteryzowania utworu dramatycznego”<sup>3</sup>.

Dlatego też jako pojęcia synonimiczne może traktować „wystawę”, „dekorację” i „scenografię”, wskazując tylko na ich ewolucyjny charakter („wystawa – to znaczy to, co później nazywano dekoracją, a co dzisiaj nosi nazwę scenografii”<sup>4</sup>). Narodziny tak rozumianej scenografii autor *Polskiej plastyki teatralnej* sytuuje na początku XX wieku, a za jej prekursora uważa Stanisława Wyspiańskiego. To, co było wcześniej, określa jako „sztampową dekorację iluzjonistyczną – mieszczańską”<sup>5</sup> (w odniesieniu do drugiej połowy XIX wieku) lub zbywa stwierdzeniem, że wcześniejsze przedstawienia teatralne (tu wymienia: misteria, komedie rybałtowskie i dell’arte, opery i balety, ludowe szopki) „produkowały się wszystkie w jakichś pomieszczeniach”, które rozumie jednak szeroko, podając jako przykłady: zamek króla, dwory magnatów, szkoły zakonne oraz place miast i wsi<sup>6</sup>.

XX-wieczna scenografia byłaby zatem według Strzeleckiego wytworem artysty plastyka (w odróżnieniu od XIX-wiecznego dekoratora, który jest według niego jedynie technikiem) i służyła poprzez swą formę (kompozycję przestrzenną i kolorystyczną) interpretacji tekstu dramatycznego<sup>7</sup>. Pogląd ten uznaje hegemonię tekstu literackiego w teatrze, który traktowany jest tu jako złożona maszyna służąca jego ożywieniu i interpretacji.

1 Jan Ciechowicz, hasło *Teatr plenerowy*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/356/teatr-plenerowy>, data dostępu: 1 października 2019.

2 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 135.

3 Dosłownie: „Zadaniem scenografa jest scharakteryzowanie utworu dramatycznego we współczesnych konwencjach

plastycznych, z uwzględnieniem specyfiki danego teatru”, tamże, s. 13.

4 Tamże, s. 145.

5 Zob. tamże, s. 13.

6 Zob. tamże, s. 145.

7 Zob. tamże, s. 16.

Nie odbiega to aż tak bardzo od współczesnych definicji scenografii. Elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego proponuje następującą, autorstwa Agnieszki Koecher-Hensel:

*Plastyczna kreacja świata przedstawionego w spektaklu teatralnym, obejmująca dekorację, kostiumy, rekwizyty, oświetlenie oraz całościowe ukształtowanie przestrzeni scenicznej, a niekiedy także teatralnej. Wszystko, co znajduje się na scenie, jest artystyczną całością zaprojektowaną przez scenografa. Scenografia realizuje koncepcję przedstawienia środkami wizualnymi, tworzy kontekst dla wszystkich działań scenicznych<sup>8</sup>.*

Zatem scenografia to wykreowany za pomocą środków plastycznych kształt przestrzeni scenicznej (teatralnej tylko „niekiedy”?); to, co zaprojektowano i zbudowano na scenie w celu stworzenia świata przedstawionego. Współcześni scenografowie – pisze autorka hasła – współtworzą swymi działaniami przesłanie spektakli, ich sztuka korzysta z nowych zjawisk w plastyce i staje się niekiedy autonomiczna, równorzędna reżyserii<sup>9</sup>.

Choć Kazimierz Braun scenografię *sensu stricto* definiuje podobnie wąsko („dekoracje, rekwizyty, kostiumy, światło”<sup>10</sup>), to pisząc o „przestrzeni teatralnej”, ujmuje ją już jako:

*Ogół terenów gry i terenów obserwacji w czasie danej akcji teatralnej. Jest to przestrzeń, w której toczy się akcja, w której zachodzi teatralny proces komunikacji między aktorem (aktorami) a widzami (widzami)*<sup>11</sup>.

Podkreśla więc aspekt działania (akcji) oraz komunikacji, jednak podtrzymuje dychotomicz-

ny podział na „teren gry” (przestrzeń działania aktorów, teatralnej akcji) i „teren obserwacji”, który jest przestrzenią widza lub świadka zdarzenia (dosłownie: „przestrzeń, w której przebywa człowiek obecny w czasie działania aktora”<sup>12</sup>). Podział na scenę i widownię, wywodzący się z modelu teatru włoskiego ze sceną pudełkową (*à l’italienne*), zakłada, że „teren gry” jest terenem aktywności, zaś „teren obserwacji” terenem biernego odbioru – właśnie obserwacji, nie uczestnictwa. Jak wykażę poniżej na przykładzie plenerowych przedstawień Reduty, ten binarny podział jest nie do utrzymania. Ani w ujęciu historycznym (kiedy korowody na cześć Dionizosa, farsy flyaków, obrzędy kołędników czy misteria odbywały się we wspólnej przestrzeni, angażując wszystkich i czyniąc z nich uczestników wydarzenia), ani – tym bardziej – we współczesnym<sup>13</sup>, kiedy już od końca lat 60. XX wieku Richard Schechner, zarówno w praktyce (spektakle kierowanego przez niego nowojorskiego teatru The Performance Group, na przykład *Dionysus in 69*), jak i w teorii, wskazywał na istnienie wspólnego „środowiska teatru”, w którym działają zarówno wykonawcy, jak i świadkowie.

Pojęcie „przestrzeni teatralnej” jest historycznie zmienne – niegdyś wiązano je „wyłącznie z samym przedstawieniem i dzielono na przestrzeń sceny i przestrzeń widowni. We współczesnej refleksji włącza się do przestrzeni teatralnej także cały budynek i wszystkie ogólnodostępne, publiczne miejsca w teatrze”<sup>14</sup>. Przestrzeń teatralna zostaje powołana tam, gdzie dochodzi do wydarzenia teatralnego, zatem także poza budynkiem teatru – w miejscach nieteatralnych, odnalezionych, naturalnych (przedstawienia *site-specific*). „Generalnie przyjmuje się dziś, że przestrzeń teatralna powsta-

8 Agnieszka Koecher-Hensel, hasło *Scenografia*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/64/scenografia>, data dostępu: 3 października 2019.

9 Zob. tamże.

10 Kazimierz Braun, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 7.

11 Tamże, s. 11.

12 Tamże, s. 10.

13 Jak bardzo podział ten jest wciąż żywy,

świadczy niedawno wydana książka Magdaleny Kozień-Woźniak: *Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2015. Autorka analizuje w niej relacje przestrzeni teatru i zewnętrznej przestrzeni publicznej, skupiając się na tak zwanym „teatrze interferencji” – kiedy przestrzeń zewnętrzna zostaje włączona w budowanie przestrzeni teatralnej, jednak wciąż

zachowuje tradycjonalistyczny podział na teren obserwacji i teren gry (w terminologii Brauna) / przestrzeń widza i przestrzeń wykonawcy (zob. s. 14, 100–101, 164).

14 Redakcja, hasło *Przestrzeń teatralna*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/136/przestrzen-teatralna>, data dostępu: 5 października 2019.



je każdorazowo w dowolnym miejscu prezentacji spektaklu i podobnie jak o sam może być przedmiotem artystycznej kreacji<sup>15</sup>.

Semiotyczne ujęcie Anne Ubersfeld odróżnia „miejsce teatralne” (*lieu théâtral*) od „przestrzeni teatralnej” (*espace théâtral*)<sup>16</sup>. To pierwsze oznacza według badaczki konkretną architektoniczną przestrzeń obejmującą scenę, widownię oraz wszystkie inne miejsca w nią włączone i tworzące konkretny teatr wraz z jego umiejscowieniem w otoczeniu. „Miejsce teatralne rozumiane jest jako cały obszar wyznaczany przez przestrzeń przedstawienia oraz przestrzenie widza i wykonawcy. Obejmować ono może nie tylko przestrzeń teatru, której granice określa budynek, ale również otaczającą przestrzeń zewnętrzną<sup>17</sup>. Natomiast „przestrzeń teatralna” według Ubersfeld to pojęcie abstrakcyjne oznaczające ogół relacji przestrzennych składających się na teatr rozumiany jako rodzaj organizacji przestrzennej. Podczas gdy cechą miejsca jest materialność i konkretność, cechą przestrzeni jest abstrakcyjność i możliwość powoływania do istnienia równoległych światów. Na te opozycyjne cechy miejsca i przestrzeni zwracała uwagę Joanna Ostrowska, referując poglądy Edwarda Caseya:

*Miejsce odwołuje się do konkretności, fizyczności, tożsamości, ma i nadaje właściwości, jest namacalne i doświadczalne. Przestrzeń natomiast jest traktowana jako uniwersalna, homogeniczna, niwelująca to, co jednostkowe i szczególne, nieograniczona, bliska absolutowi, i jest bardziej kategorią umysłu niż doświadczania<sup>18</sup>.*

Autorka zauważa, że termin „przestrzeń teatralna” zaczął wypierać „miejsce teatralne”, właśnie ze względu na jego ukonkretniające właściwości („jego własne właściwości utrudniają re-prezentowanie

innego – równie konkretnego i specyficznego miejsca<sup>19</sup>). Teatr poszukiwał „pustych” (zarówno w sensie semantycznym, jak i praktycznym), nieobciążonych znaczeniami przestrzeni, którym dopiero mógłby nadać znaczenia. Scena jako „przestrzeń” wydaje się być odpowiedniejsza do aktu kreacji, gdyż może pomieścić wszystkie możliwe lokalizacje – miejsca<sup>20</sup>.

Moim zdaniem, opozycja materialność – abstrakcyjność jako wyróżnik miejsca i przestrzeni to jednak stanowczo za mało. Podział na „teren gry” i „teren obserwacji” (nawet jeśli określonych nowocześniejszym językiem jako „obszary działania i percypowania<sup>21</sup>) pozostaje nadal w mocy, a scenografia okazuje się tylko elementem (służebnym, funkcjonalnym, znaczącym lub dekoracyjnym) miejsca teatralnego.

Na inny aspekt odróżniający miejsce od przestrzeni wskazał francuski filozof Michel de Certeau. Miejsce wiąże się według niego ze stabilnością, własnością, posiadaniem i nieruchomością – „jest tymczasową konfiguracją położeń”, uporządkowanym rozmieszczeniem elementów. Natomiast przestrzeń wiąże się z działaniem, jest wytwarzana w procesie praktykowania:

*Przestrzeń istnieje wówczas, gdy bierzemy pod uwagę wektory kierunku, pomiary prędkości i zmienną czasową. Przestrzeń to krzyżowanie się ciał w ruchu. Jest uaktywniona niejako przez zespół rozpościerających się w niej ruchów. Przestrzenią jest skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczegółowo ją opisujące, wprowadzające w wymiar czasowy oraz pozwalające jej zaistnieć jako wielofunkcyjna jedność sprzecznych programów albo umownych więzi. [...] Ogólnie mówiąc, „przestrzeń jest praktykowanym miejscem”<sup>22</sup>.*

15 Tamże.

16 Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. Joanna Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002; por. *Przestrzeń teatralna*, dz. cyt.

17 Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatry interferencji*, dz. cyt., s. 164.

18 Joanna Ostrowska, „Teatr może być w byle

kości”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 38. Autorka powołuje się w swym wywodzie na publikację: Edward Casey, *The Fate of Place. A Philosophical History*, University of California Press 1998.

19 Tamże, s. 39.

20 Zob. tamże, s. 41.

21 Tamże, s. 29.

22 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 117.

Przestrzeń nierozzerwalnie wiąże się z praktyką – aby zaistniała, musi dokonać się działanie. „Albo widzieć (jest to poznanie pewnego porządku miejsc), albo iść (są to czynności tworzące przestrzeń)”<sup>23</sup>. Jak podkreślał badacz – „ulica, skrupulatnie wytyczona na planie, zostaje przekształcona w przestrzeń dzięki tym, którzy po niej chodzą”<sup>24</sup>. Przestrzenią jest skutek wytworzony przez działania, zatem przestrzeń (w odróżnieniu od miejsca, które „jest”) powstaje dopiero w efekcie tych działań. Architektura (na przykład budynku teatralnego) stwarza miejsce, natomiast ruch uczestników je „ożywia” i przekształca w przestrzeń.

Jeszcze dalej w swoich propozycjach poszedł Henri Lefebvre, dowodząc, że przestrzeń społeczna jest wytworem społecznym – produktem działań, a nie miejscem ich wystawiania, ramą czy nawet aktantem. Produkcja przestrzeni dokonuje się nieustannie pod wpływem ucieleśnionych praktyk, a zarazem to przestrzeń warunkuje te działania. Przestrzeń jest zawsze wytworzona – na poziomie materialnym, reprezentacji i symbolicznym – a doświadcza się jej zmysłowo – za pomocą ciała a nie wzroku, który redukuje przestrzeń do obrazu<sup>25</sup>.

Powiązanie przestrzeni z praktyką odsłania jej performatywność – określona przestrzeń (teatralna) powstaje w wyniku zdarzenia (przedstawienia) i dzięki niemu. Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności* podkreśla:

*Przestrzeń teatralne, zarówno te istniejące na stałe, jak i te przygotowane prowizorycznie, są zawsze przestrzeniami performatywnymi*<sup>26</sup>.

Są uczestnikami przedstawienia pojmanego jako wydarzenie:

*Przestrzeń, w której odbywa się przedstawienie, należy pojmywać jako przestrzeń performatywną.*

*Pozwala ona w specyficzny sposób zaplanować relację między aktorami i widzami, ustalić zasady ich ruchu i jego postrzegania w chwili, kiedy narzuci się im określony porządek i strukturę*<sup>27</sup>.

Przestrzeń performatywna jest dla Fischer-Lichte przestrzenią sprzężenia zwrotnego. Dochodzi tu do wzajemnej wymiany komunikatów, impulsów, emocji („to, co robią aktorzy, ma zawsze wpływ na widzów, zaś to, co robią widzowie – na aktorów i innych widzów”<sup>28</sup>).

*W tym sensie można powiedzieć, że przedstawienie zaczyna się i jest sterowane przez samozwrotną i bezustannie zmieniającą się pętlę feedbacku. Dlatego jego przebiegu nie da się ani z góry zaplanować, ani przewidzieć*<sup>29</sup>.

Oznacza to, że również przestrzeń performatywna „nie jest dana jako artefakt”, gdyż sama „wyraźnie i nieustannie się zmienia, bowiem przestrzenność powstaje w wyniku ruchu i percepcji aktorów oraz widzów. [...] Nie ma ona charakteru dzieła, lecz raczej wydarzenia”<sup>30</sup>. W tej samozwrotnej pętli należy się zatem upomnieć o sprawczość materii. Performatywność przestrzeni oznacza także jej sprawczość – siłę do aktywnego kształtowania relacji i komunikacji oraz zmieniania rzeczywistości (*performativity as agency*)<sup>31</sup>. Zgodnie z tym, co pisali de Certeau i Lefebvre, przestrzeń to pewna potencjalność umożliwiająca lub nawet prowokująca wydarzenia. Wektor ruchu jest tu obustronny – z jednej strony przestrzeń daje się przetwarzać i komponować, z drugiej – reżyseruje działania (określony sposób poruszania się, zachowania, odbioru). Jest więc aktywnym uczestnikiem wpływającym na przebieg zdarzenia teatralnego. Jak słusznie zauważa Joanna Ostrowska, zamiast o pętli feedbacku należałoby tutaj mówić „o sieci wzajemnych powiązań, w któ-

23 Tamże, s. 119.

24 Tamże, s. 117.

25 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, transl. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford – Cambridge 1991.

26 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Mał-

gorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 174.

27 Tamże

28 Tamże, s. 58.

29 Tamże.

30 Tamże, s. 185.

31 O dwóch znaczeniach terminu „performatywność”, zob. Konrad Wojnowski, *Performatywność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 171–179.

rej impulsy przebiegają w różnych kierunkach i na różnych płaszczyznach”<sup>32</sup>.

*Przestrzeń performatywna umożliwiałaby więc zaistnienie wielu równoległych szlaków, [...] otwierałaby się ona na to wszystko, co do teatru wnosi (nieraz przypadkowo) otoczenie – ludzie, architektura, kontekst sytuacyjny*<sup>33</sup>.

Mowa więc o sprawczości ożywionych i nieożywionych aktantów, co (podobnie jak sieć) odsyła już bezpośrednio do teorii ANT (*Actor-Network Theory*) Brunona Latoura<sup>34</sup>. Francuski socjolog podkreślał sprawczość czynników nie-ludzkich (takich jak zwierzęta, przedmioty, technologia, zjawiska naturalne, dyskursy czy idee) w relacjach społecznych. Człowiek nie tylko wytwarza i użytkuje rzeczy, ale wchodzi z nimi w sieć skomplikowanych układów i zależności. Nie-ludscy aktorzy niezauważalnie determinują nasze zachowania, funkcjonowanie czy sposób komunikacji. Sprawczość jest zatem również właściwością elementów, które były dotychczas uważane za pasywne ze względu na ich nieożywione pochodzenie.

*Z tego punktu widzenia, pisząc na przykład o performatywności sali teatralnej, pytamy o to, jak określona przestrzeń wpływa na przebieg i odbiór przedstawienia. A ontologicznym założeniem takiej analizy będzie przekonanie o sprawczej roli rzeczy, które nie tylko wyznaczają pole możliwości do działania, ale także sugerują pewną estetykę, budują własną aurę i (częściowo) determinują percepcję*<sup>35</sup>.

Złożona sieć interakcji (np. w przestrzeni teatralnej ujmowanej jako przestrzeń performatywna)

obejmuje działanie czynników ludzkich (aktor, widz) i nie-ludzkich (architektura budynku, wyposażenie sceny, przestrzenność, przedmioty, odgłosy, temperatura czy – analizowana przez Fischer-Lichte – atmosfera<sup>36</sup>). W analizie performatycznej scena przestaje być „pudełkiem do oglądania”, a staje się siecią wielorakiej wymiany, wzajemnych powiązań i impulsów, odbieranych zmysłowo, cielesnie, energetycznie. Teoria „posthumanistycznej performatywności”, choćby w ujęciu Karen Barad<sup>37</sup>, ma na celu podkreślenie aktywnej roli materii, która nigdy nie jest biernym przedmiotem badania czy reprezentacji. Materia zaczyna mieć znaczenie (*Matter comes to matter*) – podkreśla amerykańska badaczka posthumanizmu i nowego materializmu.

*Z jednej strony, takie rozumienie performatywności narzuca przyjęcie posthumanistycznej perspektywy badawczej, gdyż założyć należy istnienie czynników sprawczych poza horyzontem ludzkiej intencjonalności (na przykład, warunków pogodowych lub zmian w infrastrukturze budynku). Z drugiej, powinno się mówić o swego rodzaju „zwrocie ku złożoności”, gdyż istotą postępowania badacza staje się poszerzenie spektrum analizy o dodatkowe (materialne lub przypadkowe) czynniki, które wcześniej wydawały się nieistotne*<sup>38</sup>.

„Zmiana ustawienia” polega na tym, by uwzględnić perspektywę performatyczną i traktując przedstawienie jako zdarzenie, nie tylko poszerzyć, ale zredefiniować pojęcie „scenografii”, obejmując nim podejmowane w przestrzeni (niekoniecznie zaprojektowanej przez człowieka) praktyki, uwzględniające ogół zachodzących w niej relacji między wszystkimi uczestnikami zdarzenia

32 Joanna Ostrowska, „Teatr może być w hyle kacie”, dz. cyt., s. 49.

33 Tamże.

34 Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

35 Konrad Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 176.

36 Według niemieckiej badaczki „atmosfera” afektywnie oddziałuje na widza, „zabarwia” jego percepcję, umożliwiając specyficzne doświadczenie przestrzenności. Widz odbiera atmosferę cielesnie – poprzez energetyczne oddziaływanie z ludźmi (aktorami i innymi widzami) oraz przez doświadczenie obecności przedmiotów. Zob. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 185–194.

37 Karen Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 323–358.

38 Konrad Wojnowski, *Performatywność*, dz. cyt., s. 177.



(ludzkimi / nie-ludzkimi, ożywionymi / nieożywionymi). Scenograf przygotowuje czy też komponuje miejsce w sposób określony ze względu na mające się dokonać zdarzenie.

Jako specyficzne działanie „na” i „wobec” przestrzeni scenografia jest szczególnym przypadkiem częściowego regulowania jej performatywności. Scenograf i jego projekt nie są tu jedynymi czynnikami sprawczymi. W przestrzeni dochodzi bowiem do interakcji różnych podmiotów – świata materii (natury, architektury, przedmiotów), uczestników wykonujących działania i uczestników odbierających je lub partycypujących w nich, przy czym każdy z tych elementów – działając – wpływa na inne. W tym znaczeniu przestrzeń jest wytwarzana przez praktyki, jak również sama warunkuje i kształtuje określone zachowania i działania. Scenograf może wydobyć czy też uruchomić pewne aspekty oddziaływania przestrzeni, może je poprzez konstrukcje układów przestrzennych, relacji między uczestnikami – „reżyserować”. Działa jednak w otoczeniu innych elementów, które także są sprawcze i niekoniecznie łatwe do okiełznania. Wpływ i interakcję wszystkich działających czynników doskonale widać w przedstawieniach plenerowych, których przebieg i recepcja warunkowane są przez już istniejące środowisko. Scenograf nigdy nie ma do czynienia z „pustym miejscem”, działa w obrębie performatywnej przestrzeni i musi uwzględnić ją jako czynnik aktywny. „Przeźrenie nigdy nie jest pusta i nigdy nie stanie się «neutralnym naczyniem reprezentacji»”<sup>39</sup> – podkreśla David Wiles. Szczególnie przestrzeń znaleziona, zastana (tak architektury, jak i przyrody) narzuca określone reguły działania, jest aktywnym wykonawcą warunkującym je i biorącym w nim udział. „Sztuka-jako-tekst – podkreśla Wiles – może być wykonywana w jakiegokolwiek przestrzeni, ale sztuka-jako-zdarzenie przynależy do konkretnej

przeźrenie i czyni z tej przestrzeni – podobnie jak z aktora – wykonawcą”<sup>40</sup>.

Proponuję zatem, by spojrzeć na scenografię w perspektywie performatycznej jako na praktykę, która przygotowuje przestrzeń dla określonego zdarzenia, interakcji i komunikacji uczestniczących w niej podmiotów (ożywionych i nieożywionych, ludzkich i nieludzkich). Uzupełniam więc dotychczasowe kryteria: celowości (zamyśl scenografa), estetyki i artyzmu (na przykład korelacja z nowymi zjawiskami w plastyce) oraz powiązania scenografii wyłącznie z przestrzenią teatralną o działanie w przestrzeni, która sama w sobie jest performatywna i sprawcza, czyli wpływa na przebieg, charakter i percepcję danego zdarzenia. Przestrzeń przedstawienia to „przeźrenie, w której coś się wydarza”: warunkuje ona działania, relacje i komunikację, posiada określoną dramaturgię<sup>41</sup>, jak i sama jest wytwarzana przez to, co się w niej dokonuje – „powstaje w wyniku ruchu i percepcji aktorów oraz widzów”<sup>42</sup>. Scenografia jest jednym z elementów złożonej sieci wzajemnych oddziaływań w przestrzeni.

„Zmiana ustawienia”, którą proponuję, polega więc na tym, by – najprościej mówiąc – dostrzec performatywny wymiar scenografii – jej funkcję sprawczą, aktywną, nie tyle w kreowaniu scenicznych światów, ile kształtowaniu złożonych relacji pomiędzy uczestniczącymi w teatralnym zdarzeniu podmiotami.

### **Przeźrenie Reduty: między studium a plenerem**

Kiedy Edmund Wierciński po pierwszym objeździe Reduty w 1924 roku notował swoje doświadczenia i wrażenia z pokazów w plenerze i prowizorycznych salach teatralnych, przeciwstawił ówczesnemu teatrowi konwencjonalnemu, opartemu

39 David Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 11.

40 Tamże, s. 7-8.

41 Dramaturgię przestrzeni rozumianą jako dynamiczną strukturę warunkującą pewne procesy analizowałam na przykładzie architektury miejskiej w artykule *Dramaturgia przestrzeni*, [w:] *Dramaturgia w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia*

– *nowe horyzonty*, red. Wojciech Baluch, Anna Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 45-58.

42 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 185.

na grze wirtuozów, skomplikowanej maszynerii teatralnej i sztucznych środkach technicznych („fabryce chwilowych wzruszeń”), „dwa zasadnicze typy teatru nowoczesnego”, które odpowiadają „dwóm zasadniczym formom życia człowieka współczesnego: samotniczo-przygotowawczej i zbiorowo-konstrukcyjnej”<sup>43</sup>. Pierwszy typ to teatr „kameralny”, zwany przez niego również „studiowym” lub „studijnym” (zarówno pod względem rozmiarów sali, czyli „struktury architektonicznej przytomni”, jak i stylu gry – „środków ekspresji intymnej zespołowości”). Drugi to teatr „napowietrzny” – odbywający się „pod gołym niebem, na szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, o śmiałym rozmachu zespołowych form artystycznych i żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń”<sup>44</sup>. Jego podtypem jest teatr „architektoniczny” – realizowany we wnętrzach architektonicznych („kościółów, pałaców, zamków”). Każda z tych form wymaga innego repertuaru, stylu gry, relacji między aktorem a widzem. Wierciński kojarzy dwa typy teatru z „psychiką dzisiejszego człowieka” i dwoma modelami jego życia: samotniczym (indywidualna praca przygotowawcza w skupieniu intymnym, w środowisku zamkniętym) i zbiorowym (masowe akty woli, zbiorowość jako charakterystyczna forma organizacji sił społeczeństwa nowoczesnego). Takie teatry, współgrające z duchem epoki i całokształtem życia kulturalnego, mają być drogą do przezwyciężenia kryzysu sztuki teatru, do którego doprowadził teatr konwencjonalny. Teatr ten „wyrósł na tradycjach, lecz w tradycjach też skostniał”, okazując się ostatecznie formą „nieżywą” – zmechanizowaną i zrutynizowaną. Diagnozując kryzys współczesnego teatru, Wierciński zauważa, że „rezultaty pracy teatrów kameralnych są dziś najcenniejszymi zdobyczami w sztuce teatru, a ich rozrost dowodzi, że organizm artystyczny teatru kameralnego jest żywotny, odpowiadający wymaganiom współczesnej psychiki”<sup>45</sup>.

Dwudziestopięcioletni autor *Pamiętnika z I objazdu Reduty* formułuje swe propozycje reformy na podstawie własnych (jeszcze skromnych) doświadczeń teatralnych i pracy w Instytucie Reduty, do którego wstąpił w 1921 roku. Jeszcze w listopadzie tego samego roku zadebiutował jako aktor w roli Rafaela w *Balwierz zakochanym* (prem. 14 lipca 1921), dublując Zygmunta Chmielewskiego. Osterwa szybko docenił entuzjazm i umiejętności młodego aktora, gdyż już w 1922 roku Wierciński został kierownikiem pracy w Instytucie Reduty. Podczas objazdu w 1924, którym dowodził Mieczysław Limanowski, Wierciński był kierownikiem artystycznym i wraz z Iwonem Gallem czuwał nad kształtem plenerowych widowisk. Stefan Srebrny twierdzi, że właśnie wówczas miał miejsce jego nieoficjalny debiut reżyserski („Z doraźnej potrzeby i nowych rozwiązań narodziły się zdumiewająco piękne pomysły reżyserskie, o których nikt z publiczności nie wiedział, że są pomysłami Wiercińskiego”<sup>46</sup>).

Gdy Wierciński mówi o dwóch typach teatru nowoczesnego, pisze przecież o Reducie, którą zachwyił się jeszcze jako recenzent „Gońca Teatralnego” – to w jej działaniach dostrzegł dwie równorzędne drogi do odnowy sztuki teatru. Po trzech latach pracy w Zespole Wierciński od razu spostrzega pewien paradoks jego funkcjonowania: kameralność, od której Reduta rozpoczęła swą działalność, i monumentalność, która w 1924 roku dopiero kiełkowała, a rozwinąć się miała w pełni podczas objazdów Reduty wileńskiej (1925–1929) z apogeum, którym będą plenerowe pokazy *Księcia Niezłomnego* (1926–1927).

Reduta w swojej działalności wykorzystywała obie formy i realizowała widowiska zarówno typu kameralnego, jak i napowietrznego, co stawało przed nią całkiem różne (i – zdawałoby się – nie do pogodzenia) wyzwania. Z tymi dwoma modelami widowisk łączą się odmienne koncepcje scenografii, architektury scenicznej, kostiumu i rekwizytu.

43 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, [w:] tegoż, *Notatki i teksty z lat 1921–55*, wybór i red. Anna Chojnacka, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 34.

44 Tamże.

45 Tamże.

46 Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, „Teatr” 1956, nr 14; przedruk

[w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, oprac. Szczepan Gąssowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 647.

Z przedstawieniami kameralnymi (w Salach Redutowych i później w podziemiach gmachu PZUW przy ul. Kopernika) z jednej strony wiązałyby się takie kategorie jak: przeżywanie, psychologizm, realizm, efekt realności, dbałość o szczegóły, intymność, bliski kontakt z widzem. Z drugiej zaś: abstrakcja, eksperyment, symboliczny skrót, syntetyzm, forma (w widowiskach awangardowych, „fantazji poetyckiej”, „abstrakcji wyrozumowanej”, kiedy niszczone wszelkie prawdopodobieństwo życiowe<sup>47</sup>). W okresie Reduty wileńskiej w jeszcze większym stopniu pojawiają się syntetyczne formy kubistyczne, elementy konstruktywistyczne bądź o nacechowaniu symbolicznym (na przykład poprzez operowanie światłem), gra relacjami scena – widownia. W kameralnych przedstawieniach Reduty mamy do czynienia z różnymi rozwiązaniami relacji przestrzennych, odmiennymi koncepcjami architektonicznymi i scenograficznymi, układem scena – widownia, jak i repertuarem, co opiszę poniżej na wybranych przykładach. Zaś teatr napowietrzny Reduty, który Leon Schiller arbitralnie uznał za jej jedyny wkład w dorobek teatru monumentalnego<sup>48</sup>, wiąże się z takimi kategoriami jak: monumentalizm, uproszczona i syntetyczna forma, znak, adaptacja naturalnej przestrzeni, rozmach i widowiskowość, a także teatr masowy. W widowiskach plenerowych Reduty obecne były obie formy „teatru napowietrznego” rozróżnione przez Wiercińskiego – i teatr w przestrzeni naturalnej (w otoczeniu przyrody, na pustych rozległych przestrzeniach oraz na tle ruin, zabytków, fasad), i architektonicznej (na dziedzińcach, podwórzach – wykorzystujący zastaną architekturę miejsc nieteatralnych). Obie formy mogły być uzupełniane ruchomą, ale oszczędną scenografią („organy” Galla w *Księżciu Niezłomnym*, krzyż w *Wielkanocy*). Typy przestrzeni, o które warto rozszerzyć podział Wiercińskiego, to scenografia

praktyczna – dostosowana do objazdów: uproszczona, syntetyczna, w praktyce niezbyt rozbudowana, łatwa do złożenia, mobilna, nadająca się do ustawienia w miejscach nieteatralnych (co ciekawe, mająca zastosowanie w przestrzeniach zarówno pod dachem, jak i otwartych – na estradzie, na dziedzińcu) oraz przestrzeń wspólnotowa szkicowana przez Osterwę w raptularzach wojennych, przede wszystkim w projektach domów społecznych (łączyjących wiele funkcji i organizujących życie zbiorowości). Podczas dwudziestoletniej działalności w Reducie sięgano po różne (i wręcz skrajnie odmienne) rozwiązania przestrzenne, co wiązało się także z koncepcjami i projektami współpracujących z nią zawodowych scenografów i plastyków, takich jak: Zbigniew Pronaszko, Wincenty Drabik, Władysław Skoczylas, Stanisław Szreniawa-Rzecki, Witold Małkowski, Iwo Gall, Władysław Vilio-Vetesco, Mieczysław Różański, Feliks Krassowski, Teresa Roszkowska, Adam Bunsch. Skrajne bieguny w ujmowaniu przestrzeni teatralnych Reduty wyznaczał mały pokój i rozległe przestrzenie widowisk masowych.

Wierciński w *Pamiętniku z I objazdu Reduty* postawił zasadnicze pytanie, na które jednak nie udzielił odpowiedzi: „dlaczego właśnie Reduta, posiadająca dotychczas charakter zbliżony do teatru kameralnego, zechciała i potrafiła wynieść misterium wielkanocne z małej swej ogrody pod gołe niebo, na szerokie tło, w przestrzeń przyrody i architektury kościołów lub ruin zamkowych”<sup>49</sup>. Co się stało, że zespół pracujący metodami studyjnymi (a więc samotniczo, w intymnej atmosferze), realizujący spektakle w bardzo ograniczonej przestrzeni, zdecydował się wyjść na powietrze? Nie stoją za tym tylko powody praktyczne (utrata Sal Redutowych w maju 1924 roku), lecz wydaje się, że Osterwa i Limanowski zdecydowali, że konieczne są jakieś nowe wyzwania i trzeba je

47 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 136.

48 Leon Schiller, *[Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego]*, [w:] tegoż, *Theatrum militans 1939–1945*, oprac. Jerzy

Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

49 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 36.



podjąć w innych okolicznościach. Właśnie ta koegzystencja dwóch skrajnych form przestrzennych (a za tym i uprawiania teatru) wydaje się w historii Reduty ciekawa. Problem ten dostrzegła edytorka tekstów Wiercińskiego, Anna Chojnacka, i próbując odpowiedzieć na pytanie autora *Pamiętnika z Objazdu Reduty*, stwierdziła, że tajemnica „tkwi w specyfice pracy tego teatru: reutowym wychowaniu, idei zespołowości i wspólnocie życia”<sup>50</sup>.

Podkreśla ona, że Osterwa od początku lat 20. myślał o pokazach na wolnym powietrzu, przypomina przeprowadzane w plenerze próby do *Pomsty* Władysława Orkana (w warszawskich Łazienkach), *Judasza* Kazimierza Przerwy-Tetmajera (w Parku Skaryszewskim) czy *Krakusa* Norwida, którego ćwiczone podczas wakacji w Spale na plaży nad Pilicą i w okolicznych lasach. Według niej, to przede wszystkim wcześniejsze „próby gry pod gołym niebem i dobre przygotowanie techniczne” umożliwiły przejście z niewielkiej sali do widowisk w plenerze. Zgoda, że to z pewnością ułatwiło reutowcom odnalezienie się w nowych warunkach, umożliwiło improwizację, a dobrze współpracujący i reagujący na siebie zespół potrafił opanować niespodziewane i trudne sytuacje, które zdarzały się w plenerze (czy to spowodowane przez warunki pogodowe, czy nieznaną terenu, czy przeszkody techniczne – jak na przykład niedoświetlenie terenu gry<sup>51</sup>). Za tą radykalną zmianą przestrzeni stały jednak według mnie także powody ideologiczne i estetyczne. Osterwa tłumaczył to celami społecznymi: chęcią „wyjścia do ludzi”, zorganizowania egalitarnego teatru dla masowego odbiorcy, upowszechnianiem polskiej klasyki. W wywiadzie z 1929 roku tak wyjaśniał swoje motywacje:

*Dlaczego jeżdżę po Polsce? Nie tu jest przyszłość teatru – w tych ciasnych, dusznych klatkach. Ja chcę grać na powietrzu. Widowisko – oto jest forma współczesnej sztuki teatralnej. Jeździmy po Polsce. Chcemy się dobrać do tego społeczeństwa, które żyje z dala od zgiełku wielkich miast. Niech i oni przez chwilę poczują dreszcz wielkiego słowa, niech i ich przerazi i olśni wizja prawdziwej, żywej sztuki*<sup>52</sup>.

Z drugiej strony, różne typy przestrzeni widoczne w działalności Reduty należy łączyć z postulowanymi przez Osterwę etapami sztuki aktorskiej (przeżywania, stylizacji, przeistoczenia, obrzędowości) i projektowanym, odpowiednim dla każdego z tych poziomów repertuarem (sztuki realistyczne; baśń, fantazja; dramaty wieszczów; misteria), ale także z różnymi funkcjami, jakie teatr miał spełniać (względem widzów i w kontekście życia społeczno-kulturalnego), z czym trzeba także wiązać ów wyróżniony przez Wiercińskiego aspekt „psychiki” i dwóch „form życia człowieka współczesnego”.

Trzeba pamiętać, że w ostatnim okresie działalności Reduta wykonała krok w tył – zamknęła się w warszawskich podziemiach, ograniczyła do niewielkiej przestrzeni (wspólnej dla widzów i aktorów), trudnej technicznie (bez kulisy, kurtyny, z niewielką liczbą wejść), gdzie właściwie znielowano scenografię, zniesiono dekoracje jako element ozdobny, decydując się na brak efektywności czy nawet pewien rodzaj teatralnego „ubóstwa”. Jak w 1919 roku Reduta zaczęła się od pokoju, tak przed wojną do niego powróciła, nie zaprzestając jednak aż do 1939 roku działalności objazdowej.

50 Anna Chojnacka, *Wstęp* [do:] Edmund Wierciński, *Pamiętnik z Objazdu Reduty*, „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 1, s. 49.

51 O takim wypadku, który miał miejsce podczas pokazu *Wielkanocy* 22 czerwca 1924 roku na Górze Królowej Bony w Krzemieńcu, opowiadał Iwo Gall: „Wskutek okoliczności wynikłych z niedostatecznej ilości i siły światła, wywiązała się sytuacja bardzo charakterystyczna i zarazem niebezpieczna dla całości widowiska. Zawdzierając to jedynie kontaktowi,

mogli aktorowie pokonać nieoczekiwane, nowe dla siebie sytuacje i przeprowadzić je artystycznie z całą precyzją, pozwalając przy tym zdobyć nam cenne spostrzeżenie co do wartości i konieczności tego zespołowego kontaktu. [...] Okazało się mianowicie, że aktor zespołowy zaskoczony nie umówionymi z góry sytuacjami, które innych wyprowadziłyby z równowagi [...], porozumiewa się momentalnie za pomocą kontaktu i bez uszczerbku dla swojej postaci i z całym spokojem, zespołowo

zgodnie, tworzy nowe sytuacje”. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, [w:] tegoż, *Mój teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 81–82.

52 *Pół godziny z Juliuszem Osterwą*, „Głos Narodu” z 23 października 1929, przedruk [w:] Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*, teksty zebrali Zbigniew Osiński i Teresa Grażyna Zabłocka, oprac. Zbigniew Osiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 130.

### Choćby jak pokój ten...

Salę Redutowe Teatru Wielkiego niekoniecznie spełniały wymogi przestrzeni dla nowoczesnego teatru studyjnego. Osterwa z Limanowskim otrzymali do użytku „piękne (a stojące pustką)”<sup>53</sup> salę od dyrektora teatrów miejskich Jana Lorentowicza. Neoklasycystyczne wnętrze projektu Antonia Corazziego służyło w XIX wieku do organizacji balów, zabaw, koncertów i tomboli, urządzano tu także widowiska urozmaicające zabawy (opretkowe, baletowe, komediowe, żywe obrazy lub wielogatunkowe składanki, tzw. *quodlibety*). Jasną salę z kolumnami okalał balkon, wielkie okna wychodziły na krużganek, pod sufitem wisiały ozdobne żyrandole (w XIX wieku oczywiście ze świecami). Przestrzeń ta niosła ze sobą pamięć wykwiśniętej rozrywki nie tylko dla wyższych sfer. „Pierwotną i podstawową funkcją sal redutowych była organizacja balów, zwłaszcza maskowych, zwanych redutami”<sup>54</sup>. Bale były publiczne, a mogły liczyć nawet do 4 tys. uczestników<sup>55</sup>. Osterwa nie odcinał się od tej tradycji. Kiedy jako nazwę nowego teatru przyjął określenie „Reduta”, wykorzystał jego dwuznaczność: z jednej strony wskazywało ono lokalizację, z drugiej oznaczało stanowisko obronne i przyczółek walki o nowy teatr (z natychmiastowym skojarzeniem z *Redutą Ordon* Adama Mickiewicza). W tym miejscu to, co dawne, miało zetrzeć się z tym, co nowe. <sup>1</sup>

W przemówieniu z okazji poświęcenia Sal Redutowych, poprzedzającego inaugurację teatru 29 listopada 1919 roku, Osterwa powołał się na fragment *Promethidiona* Cypriana Kamila Norwida:

*O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,  
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej,*

*Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył,  
Usymbolicznił rozkwitłymi znakami,  
Gdzie by kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,  
Poeta - wreszcie Męczennik i rycerz  
Odpoczął w pracy, czynie i w modlitwie...<sup>56</sup>.*

Nowemu, wymarzonemu teatrowi mógłby starczyć pokój, niewielkie puste pomieszczenie, w którym duch polski miałby szansę się zmaterializować. W podsumowaniu pięcioletniej działalności Reduty Osterwa przypomniał jej początki, ponownie nawiązując do przestrzeni pokoju: „oświadczyłem dyrektorowi Lorentowiczowi, że gdyby mi oddał choć jeden pokój – to coś zrobię”<sup>57</sup>. Dorota Jarząbek-Wasył zauważyła, że

*Podobne żądania wysuwało wówczas wielu teatralnych reformatorów, widząc w skromnym pokoju nie tylko potrzebne materialne minimum, ale i samodzielną artystyczną propozycję: sceny kameralnej, teatru skondensowanego do esencji działania w małej przestrzeni. Można by rzec, że pokój jest punktem wyjścia teatralnych poszukiwań awangardy w XX wieku<sup>58</sup>.*

Dostając pustą przestrzeń, Osterwa zabudował ją jednak w sposób w dużej mierze tradycyjny. Na parkiecie środkowej, największej Sali Redutowej zmontowano wznoszącą się amfiteatralnie widownię na niespełna 300 miejsc, dodatkowy rząd krzeseł ustawiono na balkonie. Scena składała się z ruchomych kwadratowych stołów pozwalających na inscenizację na podłodze, na poziomie krzeseł pierwszego rzędu, jak również na podwyższeniu lub na kondygnacjach górnych<sup>59</sup>. Pierwsze spektakle Reduty grane były na poziomie widowni, bez

53 Jan Lorentowicz, *Miejskie Teatry dramatyczne. Odpowiedź na „list otwarty” Stanisława Pieńkowskiego*, „Gazeta Warszawska” z 25 września 1919.

54 Andrzej Kruczyński, *Za kulisami. O teatrach w salach redutowych*, [w:] *Warszawskie teatrowisko*, red. Andrzej Kruczyński, Muzeum Teatralne, Warszawa 2018, s. 23–24.

55 Zob. tamże, s. 24.

56 Juliusz Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit, Dariusz Kosiński, Societas Vistulana, Kraków 2004, s. 103.

57 Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, [w:] tegoż, *Reduta i teatr...*, dz. cyt., s. 32.

58 Dorota Jarząbek-Wasył, „Teatr musi pomieścić wszystko”? *Przestrzeń teatru w myśli Juliusza Osterwy*, „Performer” 2011, nr 3, <http://www.grotowski.net/performer/perfor->

mer-3/teatr-musi-pomiescic-wszystko-przes-  
trzen-teatru-w-mysli-juliusza-osterwy,  
data dostępu: 20 października 2019.

59 Zob. Barbara Król-Kaczorowska, *Budynki i sale teatralne 1918–1965*, [w:] Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, t. 1, *Teatry dramatyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 406–407.

żadnego podwyższenia. Nie było rampy dolnej, ani bocznych, zrezygnowano z budki suflera. Autorem projektu sceny i widowni (wykonanego według pomysłu Wincentego Drabika) był Antoni Jawornicki. Po pięciu latach Osterwa przyznał:

*Weszliśmy do tych pustych sal. Dyrektor Lorentowicz uzyskał aprobatę Magistratu na zrobienie sceny i widowni w tej formie, jak dziś jest. Nie było to zrobione zupełnie po naszej myśli, ale byłem szczęśliwy, że mieliśmy takie pomieszczenie jak obecnie*<sup>60</sup>.

W określeniach Sal Redutowych, po zajęciu ich przez zespół Osterwy, pojawiają się takie epitety jak „piękne”, „mile”, „wytworne”, a także „białe”. Józef Szczublewski, powołując się na relację reportera „Kurieria Polskiego”, pisał: „białe ściany, biała rama sceniczna, białe balustrady, trzynaście rzędów białych krzeseł, białe kolumny, a powyżej – galeryjka z jednym rzędem krzeseł balkonowych na ścianie przeciwległej do sceny – «istna bombonierka»”<sup>61</sup>. „Gdy przychodzono do Reduty – wspomina Michał Orlicz – podświadomie rodziła się jakaś potrzeba ubrania białych rękawiczek, aby nie zbrudzić tej białej olśniewającej schludności, która ze wszystkich kątów [...] wybiegała na spotkanie zdumionego gościa”<sup>62</sup>. Trudno było ten biały salon zaadaptować do scenicznych eksperymentów. Jakże tu były możliwości urządzenia sceny, kulis, zaplecza technicznego, miejsca dla maszynierii teatralnej? Tadeusz Byrski wspominał po latach swą pierwszą wizytę w Reducie: „Salka wygospodarowana tam, gdzie zawsze urządzało się bale. Szatnia – widać to było – prowizoryczna. I to maleństwo – scena”<sup>63</sup>. Choć przestrzeń widowni i sceny była w istocie kameralna, to należy pamiętać, że Reduta dostała do dyspozycji trzy sale wraz z zapleczem. Scena, jak wspomniano, mieściła się w największej

– środkowej, w głębi, po lewej stronie; pierwszą salę od schodów wejściowych zaadaptowano na foyer, w trzeciej był pokój dla aktorów oczekujących na wejście na scenę – „kulisy bowiem były bardzo płytke. Wchodziło się do nich z tej właśnie trzeciej sali przez wąski korytarzyk”<sup>64</sup>. W ostatniej sali odbywały się także próby i ćwiczenia adeptów Instytutu Reduty. Sale oddzielały grube podwójne kurtyny, zawieszane pomiędzy kolumnami. Urządzono specjalny pokój dla spóźnieńskich (którzy nie byli wpuszczani na widownię po rozpoczęciu przedstawienia), dwie garderoby na zapleczu (męską i żeńską), zaś na piętrze sekretariat, salę z długim stołem do analiz tekstu, bibliotekę i gabinet dyrektora. „Zespół Reduty wyzyskał swoje pomieszczenie jak najbardziej ekonomicznie. Praca i studia odbywały się zresztą wszędzie, nawet w kancelarii, w foyer, nawet na galeryjce znajdującej się dookoła sal redutowych”<sup>65</sup>. Udało się redutowcom zrobić z empirowego cacka warsztat pracy. O niedostrzeżonym aspekcie nowatorstwa przestrzeni prób pisał Stefan Jaracz:

*Reduta nauczyła mnie robić próby w jasnej słonecznej sali, a nawet na wolnym powietrzu, kiedy było ciepło. Taki sobie drobiazg, nikt o tym nie wie, ani z panów krytyków, ani z publiczności, a wielu aktorów śmiało się z tego. A dlaczego? Czyż konieczne ma pomagać do natchnionej „twórczości” tłamszenie się wśród zakurzonych kulis w ciemnej, oświetlonej podczas prób kilku lampkami trumnie zwanej sceną?*<sup>66</sup>

W Salach Redutowych powstało nowoczesne, wielofunkcyjne miejsce pracy symbiotycznie połączone z przestrzenią widowisk. <sup>12-5</sup>

Inscenizacje Reduty w okresie warszawskim były ograniczone małą sceną, co wznagało jednak

60 Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 32.

61 Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 29.

62 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 138.

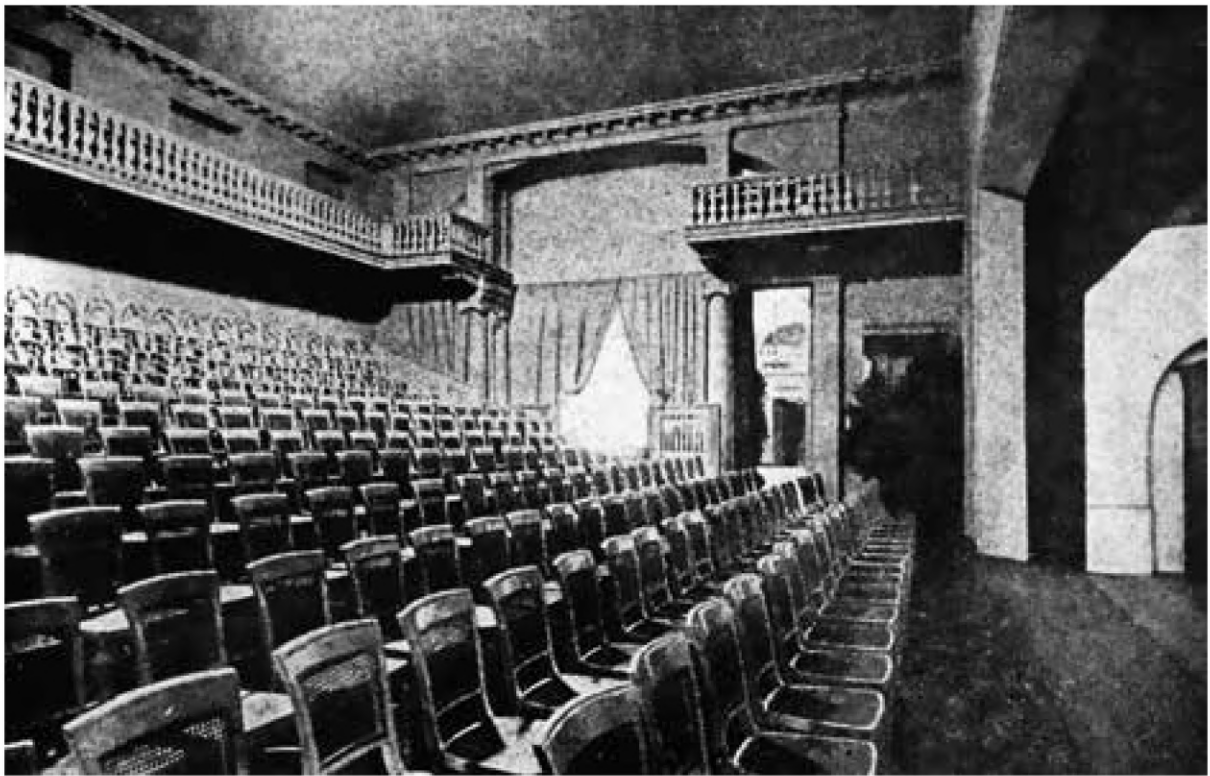
63 Tadeusz Byrski, *Jak to się stało, że znalazłem się w Reducie?*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*, „Czytelnik”, Warszawa 1970, s. 156.

64 Stefania Kornacka, „Teoria”, [w:] tamże, s. 133.

65 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 138.

66 Stefan Jaracz, *Czego nauczyła mnie Reduta*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 30.





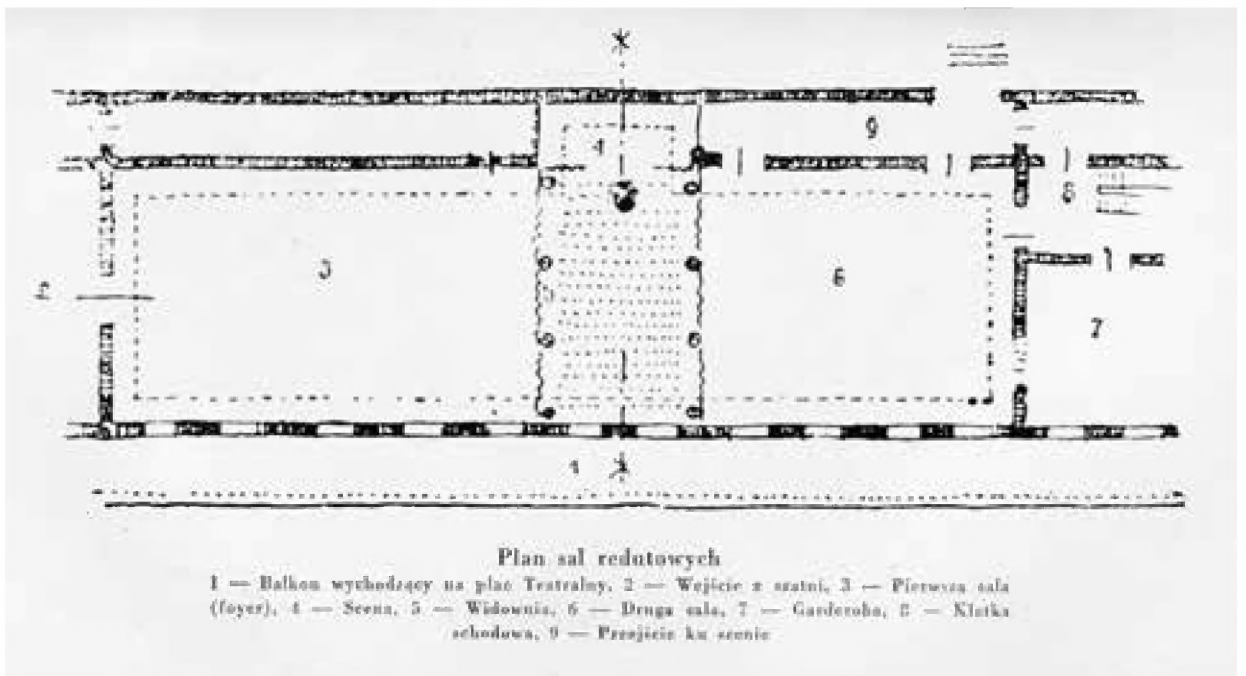
1

Widownia w Salach Redutowych. Przedruk  
za: „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 47-49,  
s. 774. POLONA

2

Aktorzy i słuchacze Instytutu Reduty  
z Mieczysławem Limanowskim na tle  
dekoracji Iwona Galla do *Domu otwartego*  
Michała Bałuckiego, 1924. IS PAN





3

Plan Sal Redutowych w okresie ich używania przez Redutę. Przedruk za: Hanna Małkowska, *Wspomnienia z Reduty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, wkładka po s. 160.

4

Lekcja szermierki w sali wykładowej Reduty, fot. Stanisław Brzozowski. Przedruk za: Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Drukarnia Współczesna, Warszawa 1935, s. 129.

5

Ćwiczenia chóralne w Instytucie Reduty w Warszawie 1924/1925. Przedruk za: *Program Reduty. Sprawozdania. Plan objazdu po Ziemiach Rzeczypospolitej 1927*, nakładem Reduty, Grodno [1927], s. 17.



inwencję współpracujących z nią scenografów i wymuszało nowe środki aranżacji przestrzeni. Wielu widzów wspomina, że bliskość sceny i intymność przestrzeni przełamywała dystans między widzami a światem wykreowanym przez teatr:

*Nie było jej [rampy]; czułem się poproszony bliżej, do współdziałania w przedstawieniu nie tylko dzięki malej widowni<sup>67</sup>.*

Relacjonował Orlicz:

*Zrównanie widowni ze sceną [...] podnosiło urok wytworzonej rzeczywistości scenicznej, która bezpośredniością zbliżenia stwarzała pozory, że widz znajduje się w prywatnym domu i może niejako dotknąć każdego szczegółu, znajdującego się na scenie, podobnie jak może mówić z każdym z osobna, nie używając do tego słów, lecz uczucia<sup>68</sup>.*

Osterwa w 1931 roku, po doświadczeniach wileńskich i objazdowych, kiedy wrócił z Redutą do Warszawy, programowo grzmiał *Przeciw rampie teatralnej*:

*Publiczność powinna wreszcie już zdać sobie sprawę, że słowo teatr oznacza nie tylko samą scenę, lecz scenę i widownię razem. Co innego teatr, a co innego scena. Scena jest częścią, połową teatru, równą drugiej połowie, która się zwie widownią. Widownia i scena razem – jednocześnie czynne – stanowią teatr, tak jak mąż i żona stanowią małżeństwo.*

*Idzie o to, aby działały obie połowy: i scena i widownia. Jako symbol braku kontaktu między tymi połowami – jako przepaść dzieląca je od siebie, sterczy po dziś dzień przestarzały, nieznośny próg tzw. rampy. Trzeba to koniecznie usunąć<sup>69</sup>.*

Iwo Gall, który wraz z żoną dołączył do Reduty w 1923 roku, a w okresie wileńskim został jej kierownikiem artystyczno-technicznym i głównym scenografem, pisał w swym tekście programowym *Budowniczy tła scenicznego* (1929–1931)<sup>70</sup>:

*Opanować trzeba również widza, poza jego wolą i wiedzą, włączyć go do inscenizacji (do inscenizacji, nie do akcji); znalezienie się bowiem widza w jakimkolwiek miejscu zdarzenia, dramatu, akcji, treści, światła musi być z góry przewidziane przez budowniczego tła scenicznego<sup>71</sup>.*

Działania te były dostrzegalne już w okresie pierwszej Reduty warszawskiej a tradycyjny rozdział między sceną a widownią nawet w „bombonierkowej” sali był przełamywany na różne sposoby. Na przykład aktorzy swoimi działaniami obejmowali obszar zarówno sceny, jak i widowni. Sam Osterwa w podsumowaniu pięciolecia wspomina o takich przypadkach w *Papierowym kochanku* Jerzego Szaniawskiego (prem. 12 maja 1920) i *Domu otwartym* Michała Bałuckiego (prem. 20 lutego 1924):

*[W „Papierowym kochanku”] dotknęliśmy znowu problemu dekoracyjnego. Ten był szczególnie trudny, bo trzeba liczyć się z kwestią rozmieszczenia. Musieliśmy tak operować, żeby dać dekorację, która by zmieściła się w tych szczyptych rozmiarach i która by dała to, co ma dać. Wtedy zdarzył się epizod, że jeden z kolegów, grający Hipolita, wysunął się poza ramy. To było aż nadto usprawiedliwione z powodu ciasnoty. Wtedy powstała myśl: niech tak zostanie. I oto było pierwsze wyjście poza ramy. To był początek tego, co „rozpętało się” teraz w „Domu otwartym”... oto jest „własny styl”<sup>72</sup>.*

67 Tadeusz Byrski, *Jak to się stało, że znalazłem się w Reducie?*, dz. cyt. s. 156–157.

68 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 144.

69 Juliusz Osterwa, *Przeciw rampie teatralnej*, [w:] tegoż, *Reduta i teatr...*, dz. cyt., s. 149.

70 Do propozycji zawartych w tym studium wracam w dalszej części tego rozdziału,

omawia je też Dariusz Kosiński w kolejnej części tomu.

71 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 98.

72 Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 35.



Co się rozgrywało w *Domu otwartym*, wystawionym w dużej mierze młodymi siłami Instytutu Reduty, dają poznać recenzje Kornela Makuszyńskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego:

*Komedia Bałuckiego stała się domową zabawą Reduty, zabawą, która cieszyła jej uczestników; poza ich koło mało się, niestety, wydostało radości na użytek publiczny, zabawa bowiem, zamiast się skupić na scenie, rozbiegła się po rozmaitych ubikacjach, nie wypadało zaś poważnym gościom wczorajszym biegać za miłymi trzpiotami po zakamarkach*<sup>73</sup>.

*Aktorzy chodzą po scenie i po wszystkich kątach sali widzów, gdzie przeniesiono część akcji; publiczność słyszy głosy pod sobą, za sobą, ogląda się, kręci, hejnał gra, zegar kuka, kanarek drze się jak opętany*<sup>74</sup>.

W innej recenzji sfrustrowany Boy skrytykował ten sam chwyt w Redutowym *Balwierz zakochany* Zygmunta Kaweckiego (1921):

*Niecierpliwąca jest tak rozwielniona w ostatnim czasie moda wyprowadzania aktorów na scenę z orkiestry, z publiczności, zewsząd, byle nie z kulis. Widziałem do syta ten system w Warszawie na „Balwierz zakochany”: rezultat jest ten, że części publiczności aktorzy depcą po nogach, a druga część ich nie widzi*<sup>75</sup>.

Miejscem balu u państwa Żelskich w komedii Bałuckiego były, zgodnie z ich pierwotnym przeznaczeniem, wszystkie trzy Sale Redutowe – w środkowej siedziała publiczność, w dwóch bocznych (służących dotychczas za foyer) odbywały się tańce. Widzowie znaleźli się więc niejako w „poko-

ju przejściowym” i stali się „raczej uczestnikami całej zabawy karnawałowej niż tylko oficjalnymi obserwatorami widowiska”<sup>76</sup>. Publiczność została otoczona działaniami aktorów – co przypomina o wiele późniejsze eksperymenty z teatrem environmentalnym. Odpowiedzialna za „kompozycję wnętrza”, kostiumy i rekwizyty Iwo Gall wyzyskał autentyzm Sal Redutowych, wywołując efekt realności, a nie iluzji<sup>77</sup> – w salach balowych huczała karnawałowa zabawa, do której zostali włączeni widzowie (choć nie zrywali się z miejsc i nie brali w niej udziału aktywnie).

Tańce zaburzające dychotomię iluzja – realność wprowadził też Osterwa w *Fircyku w zalotach* Franciszka Zabłockiego (prem. 16 października 1920). Tym razem jednak menuety wykonywane w foyer przez ukostiumowanych aktorów stanowiły swoiste intermedia między aktami, które miały na celu „zabicie antraktów”, to znaczy utrzymanie uwagi widza w świecie przedstawienia, „byle odebrać indywidualne tematy”<sup>78</sup> („znieść antrakty lub je wypełnić czymś związanym bezpośrednio z sztuką, to znaczy Stworzyć Nowy Teatr”<sup>79</sup> – twierdził Osterwa).

Podobne włączenie publiczności w akcję przedstawienia i wyjście aktorów spośród widzów miało miejsce w *Pastoralce* w inscenizacji Schillera i dekoracjach Wincentego Drabika (o której piszę dalej). Relacjonuje Orlicz:

*W Reducie częstokroć podkreślano zresztą w sposób dość wyraźny przeżytkowość ograniczonego rozmiarami placu gry aktorskiej. Sam fakt, że w wielu sztukach aktorowie Reduty wychodzili bądź to przez scenę na widownię, bądź przechodzili przez widownię na scenę, dowodzi, że scena w Reducie rozciągała się często na cały teren budynku teatralnego*<sup>80</sup>.

73 Kornel Makuszyński, *Z Reduty*, [w:] tegoż, *Jak ja to widzę... Felietony teatralne z lat 1920–1928*, t. 2, 1923–1924, zebrała i oprac. Mirosława Kozłowska, Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Gorzów Wielkopolski 2008, s. 228.

74 Tadeusz Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór czwarty*, Warszawa [1924], s. 381.

75 Tamże, s. 13–14.

76 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 141.

77 Zob. Wanda Świątkowska, *Efekt realności w scenografii Reduty*, [w:] *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, red. Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019, s. 111–139.

78 Zob. Juliusz Osterwa, *Raptularz kijowski*, wstęp i oprac. Ireneusz Guszpit, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010, s. 313.

79 Tamże, s. 185.

80 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 141.

Podobnym sposobem na ustawianie „czwartej ściany” za plecami widzów było także anektowanie przestrzeni Sal Redutowych na potrzeby inscenizacji, to znaczy wkomponowanie ich charakteru i wyglądu w spektakl (jak w jaskrawym przypadku w *Domu otwartym*, ale niekoniecznie z aktorem przekraczającym ramę sceny). Na przykład w dramatach toczących się w dworku (*Ponad śnieg bielszym się stanę, W małym domku, Turoń, Wojna i miłość*) biała przestrzeń sal była jakby naturalnym przedłużeniem „małego domku” czy ziemiańskiego saloniku<sup>81</sup>. „Po rozsunięciu kurtyny zgromadzeni na sali zobaczyli wnętrze domu. Dzięki strukturze teatru widzowie, nie oddzieleni podwyższeniem, znaleźli się jakby we wnętrzu mieszkania”<sup>82</sup>. Do tych inscenizacji zamawiano specjalnie odpowiednie meble: wykwintne, jak do pałacowego wnętrza w *Wojnie i miłości* lub prostsze, ale eleganckie, do wielkomiejskiego mieszkania w *Przechodniu* (oba komplety z warszawskiej firmy „Arte”) bądź ciężkie, ciemne kredensy i szafy do dworów kresowych (*Ponad śnieg...*). <sup>83</sup>

Kolumny na scenie ustawione w *Fircyku w załotach* tworzyły całość z kolumnami Sal Redutowych. Rokokowy świat sceny odbijał się i znajdował uzupełnienie w empirowej białej sali wypełnionej widzami. Widz – wśród tych portretów, mebli stylowych, lusterek, obrazów, ścian i kolumn – czuł się jak w wytwornym salonie, „trochę zawstydzony własną szatą bezbarwną i własną niezgrabnością” – relacjonował Władysław Zawistowski<sup>83</sup>.

Tradycyjny wystrój sal zagrał też idealnie w inscenizacji krotkowi Aleksandra Fredry *Nowy Don Kiszot, czyli sto szaleństw* (prem. 11 października 1923) w oprawie plastycznej Tadeusza Gronowskiego. Schiller reaktywował tu tradycje komediooper i śpiewogry, dając na scenie „stylowe przedstawienie z czasów Wojciecha Bogusławskiego i Jana

Nepomucena Kamińskiego”<sup>84</sup>. Tę próbę wskrzeszenia dawnego teatru muzycznego znakomicie dopełnił Gronowski, budując na scenie dekorację malarską nawiązującą do prac dekoratorów z początku XIX wieku. A więc po pierwsze: specjalna ornamentacyjna kurtyna – „jakby malarski ekwiwalent tego okresu w teatrze polskim”<sup>85</sup>, malowane, ruchome kulisy oraz prospekt sceniczny „z prymitywną malaturą wnętrza” w akcie I i III, zaś w akcie II malowany las „z poprzecznym tłem w stylu wczesnego romantyzmu i roślinną stylizacją kulis”<sup>86</sup>. „Pomyślano o formie inscenizacyjnej z pewnej epoki”, a stylizacji historycznej sprzyjał wystrój Sal Redutowych, w których kulisowa, malowana dekoracja, jak sprzed wieku, znalazła idealne dopełnienie.

Te przykłady uświadamiają, że „bombonierka” nie stała na przeszkodzie nowatorskiemu traktowaniu przestrzeni. Twórcy spektakli i scenografowie umieli wykorzystać charakter Sal Redutowych i pamięć miejsca oraz uruchomić jego realność w przedstawieniach. Rozszerzenie przestrzeni gry, wychodzenie poza ramę sceny, były strategiami angażowania widza. Działanie odbywało się nie tyle w świecie przedstawionym, ile w świecie widza, prowokując go do podjęcia współuczestnictwa i uczynienia wydarzenia częścią własnego doświadczenia, zatem częścią rzeczywistości pozateatralnej. I widownia, i scena razem miały być – jak podkreślał Osterwa – jednocześnie czynne.

Co natomiast ze spektaklami, które były eksperymentami z plastyką? Czy mieściły się one w białej bombonierce?

W historii Reduty warszawskiej pojawiają się przedstawienia ewidentnie awangardowe, które proponowały nowe rozwiązania w zakresie trakto-

81 Zob. Dorota Jarząbek-Wasył, „Teatr musi pomieścić wszystko?”, dz. cyt.

82 Jerzy Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 185.

83 Zob. Władysław Zawistowski, *Fircyk w załotach*, [w:] tegoż, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, wybór Stanisław

Furmanik i Zygmunt Szwejkowski, wstęp Edward Krasiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 89–90.

84 Władysław Zawistowski, *Nowy Don Kiszot*, [w:] tamże, s. 192.

85 Tamże.

86 Tamże.



6

Stefan Żeromski *Ponad śnieg bielszym się stanę*, Reduta, scen. Zbigniew Pronaszko, prem. 29 listopada 1919. IT



7

Stefan Żeromski *Ponad śnieg bielszym się stanę*, Reduta, scen. Zbigniew Pronaszko, prem. 29 listopada 1919. POLONA



wania przestrzeni, eksperymentowały z kostiumem, dekoracją, oświetleniem, a aktora traktowały jako geometryczną bryłę lub marionetę. Przełamywały one osławiony realizm Reduty i stawiały ją w rzędzie scen eksperymentalnych dwudziestolecia. Słusznie pisał Wierciński, że: „z naturalizmem scenicznym nie miały nic wspólnego takie inscenizacje, jak: *Ulica dziwna, Tragedia Eumenesa, Balwierz zakochany, Judasz, Pastorałka czy Wielkanoc*. Przeciwnie, były to próby ujęć ekspresjonistycznych, formistycznych, stylizowanych i misteryjnych”<sup>87</sup>.

Chronologicznie pierwszym zaskoczeniem publiczności i krytyki była realizacja *Balwiera zakochanego* – baśniowej fantazji autorstwa Zygmunta Kaweckiego (prem. 14 lipca 1921). Dekoracje zaprojektował Wincenty Drabik, kostiumy przygotował Witold Małkowski. Sam Osterwa uznał tę pracę za pierwszy eksperyment Reduty<sup>88</sup>, Szczublewski ocenił ją bardziej dosadnie, jako „kurację wstrząsową”<sup>89</sup>.<sup>[8]</sup> Na scenie obwieszanej białymi kotarami wykreowano świat fantazji – Drabik zawiesił pod sufitem szarpie białego papieru, pomiędzy którymi ukryto kolorowe reflektory. Barwne plamy świetlne miały znaczenie symboliczne, na przykład grupa wariatów pojawiała się w oświetleniu fioletowym. Wierciński pisał o „dynamicznym” oświetleniu w kolorach takich jak zieleń, złoto, czerwień i fiolet<sup>90</sup>. Orlicz również podkreślał nowatorstwo oświetlenia<sup>91</sup>. Niemal pozbyto się rekwizytów – balwierię oznaczało jedno krzesło, pałac rycerza trzy fotele, dziedziniec domu obłąkanych – zakratowane okienko, przez które sączyło się różowe światło („Wszystko dzieje się poza czasem i przestrzenią – pisał Władysław Rabski – w pałacu, który zamiast ścian ma tylko w niebieskich i różowych światłach skąpane zasłony”<sup>92</sup>). Aktorzy nosili

białe kostiumy z szarymi zygzakami (kostiumy potraktowano formistycznie<sup>93</sup>), co dzięki barwnemu oświetleniu dawało efekt wyszukanych, bogatych szat. Nowością jednak było wprowadzenie peruk i charakteryzacji. Jak wspomina Osterwa, peruka mogła być ze wszystkiego, byle nie z włosów, a więc z piór, słomy, gałganów<sup>94</sup>, co w połączeniu z maską lub makijażem odrealniało postać, nadawało jej charakter ruchomej rzeźby. Nierzeczywistość podkreślał sztuczny ruch aktorów, których pozy miały tworzyć żywe obrazy. Postaci porównywano do marionetek, kukieł. Osterwa stwierdził, że „była to próba sugerowania publiczności” – swoisty teatr wyobraźni, kiedy aktor mówi o spadającym jabłku, a widz podnosi się, by zobaczyć, gdzie spadło. Orlicz określił zaś spektakl jako „stylizację formy przeżywania”<sup>95</sup> – aktorzy ukazywali postaci syntetycznie, nie wnikając w ich psychologię, a dając jedynie ich formę, skrót (Staszkowski postać rycerza „intuicyjnie sobie wystylizował, [...] wyszukał gest i wydobyl ton, [...] syntetyzując postać rycerza”<sup>96</sup>). W specjalny sposób operowano głosem, w którym ważna była muzyczność, ton, skala, posuwająca się do śpiewności. Osterwa w tytułowej roli „niektóre wyrazy nagle śpiewał, pozostałe zaś mówił z prostotą i razem dawało to wrażenie sztuczności”<sup>97</sup>. Bohaterowie sztuki nie byli postaciami realnymi i powołany świat sceniczny również nie – była to bajka, gdzie świat snu dominuje nad jawą. Oniryczny gest, spowolniony ruch aktorów akcentował osobność tego świata, ale zarazem twórcy ponownie próbowali rozszerzyć jego działanie na publiczność. W pierwszej scenie pantomimicznej dwoje zakochanych jak w transie szło po obu stronach widowni, muskając białymi szatami siedzących z brzegu widzów. Stawali przed pierwszym rzędem i patrzyli na siebie milcząco, potem szli tyłem tą samą drogą i znikali w foyer.

87 Edmund Wierciński, *Zasluga Reduty*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 60.

88 Zob. Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 37.

89 Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 104.

90 Zob. Edmund Wierciński, *Balwierz zakochany*, [w:] tegoż, *Notatki i teksty z lat 1921–55*, dz. cyt., s. 21.

91 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 142, 176–179.

92 Władysław Rabski, *Balwierz zakochany. Fantazja Zygmunta Kaweckiego*, [w:] tegoż, *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918–1924*, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1925, s. 101.

93 Zob. Edmund Wierciński, *Balwierz zakochany*, dz. cyt., s. 21.

94 Zob. Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 37.

95 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 177.

96 Tamże.

97 Cyt. za: Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 109.



Następnie, również z widowni, wbiegała gromada towarzyszy balwierza. Aktorzy, stojąc w przestrzeni publiczności, komentowali akcję i brali udział w tym, co się dzieje na scenie. Kraina marzeń, „hasszysowy sen” miał się rozlać po całej bieluchnej sali<sup>98</sup>. Wierciński relacjonował:

*Do nas, przygodnych widzów, schodzą ze sceny w swych niezwykłych szatach aktorzy, grają wśród nas czarodziejską baśń i oto znika granica życia i snu, każdy z nas, spektatorów, poczuł się na chwilę aktorem, jeszcze chwila a może i my byśmy się przyłączyli do ich chóru<sup>99</sup>.*

Angażowanie publiczności dokonywało się w dużej mierze dzięki projektowi Drabika, który pozostawiał niejako puste miejsca do uzupełnienia przez wyobraźnię widzów – jak w białej kolorowance, która dopiero musi wypełnić się barwami. Prosta i syntetyzująca koncepcja plastyczna sprzyjała uaktywnieniu widza i uruchamiała strategię sugestii. „Osterwa jako reżyser pobudzał co chwila fantazję widzów, nie pozostawiając jej ani na chwilę w beczynności<sup>100</sup>. Scena Redutowa przemieniła się w pokoik wyobraźni, który mieli wypełnić i uzupełnić widzowie („Widzowi pozostawiono zupełną swobodę snucia sobie wątku dramatu po tej linii, po której potoczyła się świadomość indywidualnego odczucia<sup>101</sup>). Dostali oni ze strony aktorów i scenografa najprostsze formy, bodźce i zaledwie sugestie do własnej kreacji, która miała uczynić z nich uczestników, zaangażować i wciągnąć w akcję – pobudzić „dopływ myślowy od strony widowni” – jak ujął to Orlicz<sup>102</sup>. Adam Karol Drozdowski, analizując *Balwierza zakochanego* jako przykład „awangardy zapomnianej”, stwierdził, że „był to spektakl niezwykły i jak na swój

czas – zupełnie osobny, nie znajdujący odpowiednika w żadnym innym teatrze<sup>103</sup>.

O ile w *Balwierzu zakochanym* „sugerowano widzów”, licząc na twórczą współpracę ich wyobraźni, o tyle późniejsza *Ulica dziwna* według dramatu Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego (prem. 23 lutego 1922) oszołomiła dziwną i zaskakującą formą, zaprojektowaną przez malarza-żołnierza Adama Dobrodzickiego<sup>104</sup>. Tym razem koncepcji plastycznej zostało podporządkowane wszystko, co wydarzyło się na scenie. I choć eksperyment – jak ocenił Osterwa – „wyszedł brutalnie”, to „jednak naprowadził nas na pewne rzeczy niezmiernie ważne”. Celem tej próby miało być oduczenie aktorów naśladownictwa oraz dostosowanie ich do wizji artystycznej<sup>105</sup>. Twórcą owej wizji artystycznej i jedynym dowódcą był plastyk, który połączył w sobie funkcje adaptatora tekstu, reżysera, projektanta kostiumów i scenografii. Jeśli można mówić o Reducie jako o teatrze plastycznym, podporządkowanym formie, to w tym właśnie przypadku. Pisany wierszem, ekspresjonistyczny dramat o prometejskim buncie młodego człowieka otoczonego karykaturami ludzi i zjawami, domagał się całkiem odmiennej od dotychczasowych formy – zarówno plastycznej, jak i aktorskiej. Przeprowadzane przez sześć miesięcy próby miały oduczyć aktorów Reduty przeżywania („Nic tak jak w życiu. Żadnego przeżywania!” – pouczał reżyser<sup>106</sup>) – gesty, sposób mówienia, ruch miały być jak najdalsze od życiowych. Jerzy Szaniawski wspomina:

*Reżyser kazał aktorom przybierać pozy osobliwe, przesadne, dziwaczne, słowem nie takie, jakie widzimy wokół siebie. [...] kazał mówić nienaturalnie, a słowa tekstu zniekształcał, rozrywał je na poszczególne sylaby, wyszukując w ten sposób inne znaczenia, co robią kalamburzyści i autorzy rebusów<sup>107</sup>.*

98 Zob. Wacław Grubiński, „Kurier Poranny” z 15, 17, 19, 21 lipca 1921.

99 Edmund Wierciński, *Balwierz zakochany*, dz. cyt., s. 20.

100 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 177.

101 Tamże, s. 340.

102 Tamże.

103 Adam Karol Drozdowski, *Ślad awangardy zapomnianej. „Balwierz zakochany” Zygmunta Kaweckiego w teatrze Reduta*, „Performer” 2011, nr 3, [http://www.grotowski.net/performer/performer-3/slud-awangardy-zapomnianej-balwierz-zakochany-zygmunta-kaweckiego#footnoteref15\\_fag8rgc](http://www.grotowski.net/performer/performer-3/slud-awangardy-zapomnianej-balwierz-zakochany-zygmunta-kaweckiego#footnoteref15_fag8rgc), data dostępu: 23 października 2019.

104 Sylwetkę tego niezwykłego artysty przypomniła ostatnio Diana Poskuta-Włodek w tekście *Adam Dobrodzicki i jego inscenizacja „Ulicy dziwnej”*, [w:] *Reducie na stulecie*, dz. cyt., s. 211–237.

105 Zob. Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 39.

106 Jerzy Szaniawski, *W pobliżu teatru*, dz. cyt., s. 197.

107 Tamże.



Zdania traciły swą logikę, słowa były akcentowane nienaturalnie, frazy rwane i składane na sposób muzyczny. Aktorzy mówili tekst, skandując w rytm marsza lub kręcąc się w kółko. Według niektórych recenzentów dało to tylko kakofonię. Niechętny Reducie Stanisław Pieńkowski pisał po premierze:

*Teatr Reduta [...] doszedł nareszcie do ultra-futuryzmu grafomańskiego, czyli do krańcowego nonsensu dramatycznego, gramatycznego, reżyserskiego i aktorskiego. [...] Utwór niejakiego p. Czyżowskiego nie ma treści – ani fabularnej, ani artystycznej, ani logicznej. Dwadzieścia kilka przypadkowych postaci mający coś ludzkim językiem. tj. mową artykułowaną – tyle tylko da się o tem powiedzieć co do tak zwanej treści. Trzy akty zdań bez związku<sup>108</sup>.*

Ruch aktorów był zautomatyzowany, symboliczne gesty odwoływały się do „mowy znaków używanych w starożytności dla oznaczenia mężczyzny, kobiety, słońca, księżyca”<sup>109</sup> i były całkowicie niezrozumiałe dla publiczności. Po scenie chodziły postaci-personifikacje – „wyzbyto się postaci na rzecz formy”<sup>110</sup>. Hanna Małkowska, uczestniczka tego eksperymentu scenicznego, wspominała:

*Na obwieszanej czarnymi kulisami scenie mający-ty jakieś kanciaste kształty dekoracji. Kostiumy deformowały kształt człowieka, a charakteryzacja – rysy. Ujrzeliśmy siebie w jakimś innym świecie, gdzie nasze zniekształcone postacie rysowały rękami koła i romby, a dźwiękami przypominającymi tylko mowę wyrażały jakieś uczucia i nastroje<sup>111</sup>.*

Scenografia odzwierciedlała ten zdeformowany świat – formy były proste, zgeometryzowane (romboidalna lampa, ostre zygzaki poddasza, trójkątne krzesła), przeskalowane (wielkie okno, perspektywiczny skrót ulicy, asymetryczne ściany). Ważne było operowanie kontrastowym i barwnym światłem – postaci rzucały niepokojące cienie, część sceny tonęła w mroku, lampa paliła się na czerwono, uliczna latarnia na zielono. W finale na scenie pojawił się czarny ekran – „tło kompletnie czarne, żałobne, jakieś pogrzebowe”<sup>112</sup>. „Wszystko zaś razem zmieniło się w kanwę wrażeń optycznych, górujących nad wszystkim”<sup>113</sup>. Diana Poskuta-Włodek zauważa, że Dobrodzicki połączył „dekonstrukcję tekstu [...] z nowym potraktowaniem teatralnej przestrzeni, której aranżacja niewątpliwie bardziej niż czemukolwiek, bliższa była idei pustej sceny zdominowanej przez zrytmizowany ruch aktorów i światła z ducha Appii i Craiga”<sup>114</sup>.

Spektakl wywołał skandal, ale kilku krytyków doceniło odwagę antynaturalistycznego eksperymentu i próbę przetworzenia wartości słowa na funkcje sceny<sup>115</sup>. Szukanie tego ekwiwalentu i nowego języka teatralnego – przede wszystkim poprzez formy plastyczne – było programowym założeniem Adama Dobrodzickiego<sup>116</sup>, który w opublikowanym w 1924 roku manifestie *Przestrzeń sceniczna* pisał:

*Malarz [...] w teatrze jest przeżytkiem, miejsce jego zastępuje wyłącznie inscenizator. [...] Zadaniem sceny staje się pokazanie tego, co niewidoczne jest w działaniach bieżącej rzeczywistości. Zjawisko sceny jest symbolem, przenośnią, upiorem, a każdy*

108 Stanisław Pieńkowski, *Wieczory teatralne. Teatr Reduta*, „Ulica dziwna”, dramat A. Czyżowskiego, „Gazeta Warszawska” z 28 lutego 1922.

109 Hanna Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 61.

110 Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 135.

111 Hanna Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*, dz. cyt., s. 61.

112 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 180.

113 Wilam Horzyca, *Teatr. Kryzys w dramacie – „Ten którego biją po twarzy” Andrejewa w Teatrze Polskim i „Ulica dziwna” Czyżowskiego w Teatrze Reduta*, „Skamander” 1922, z. 18, s. 117.

114 Diana Poskuta-Włodek, *Adam Dobrodzicki i jego inscenizacja „Ulicy dziwnej”*, dz. cyt., s. 222.

115 Zob. Władysław Zawistowski, „Dziwna ulica” w teatrze i dziwne drogi krytyki teatralnej, „Kurier Lwowski” z 10 kwietnia 1922; Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 180.

116 Jego teorię szczegółowo omawia Dariusz Kosiński w artykule: *The avant-garde dramaturgy of space – the Polish case*, [w:] *Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe*, ed. by Zoltan Imre and Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, p. 84–97.

*sprzęt jest działającą osobą, nieświadomą tego, co się przezeń spełnia. Zadaniem sceny staje się pokazanie patosu wewnętrznego, który się narzuca stopniowaniu słowa i dekoracji. Tak dekoracja przestaje być czymś zewnętrznym i odrywającym uwagę, gdyż na równi z gestem pokazuje tajemnicę słowa. [...] Budowę (wbudowanie) przestrzeni scenicznej pojmuję natomiast teatr nadchodzący w ten sposób, że w miejsce obrazu, charakteryzującego środowisko rozgrywających się przygód, daje plastyczny równoważnik (ekwiwalent) konstrukcyjnych funkcji dramatu<sup>117</sup>.*

W manifestcie autor odrzucał anegdotyczność i ilustracyjność teatru, które zbliżały go do malarstwa rodzajowego, podkreślając, że trzeba traktować go przede wszystkim jako formę i wykorzystać jego „cechy czysto formalne”<sup>118</sup>. Wówczas scenografia przestanie być tylko tłem i „tworzywem złudzenia prawdy odbywających się wydarzeń”<sup>119</sup>, a stanie się autonomicznym elementem wizji artysty oraz formą realizującą „konstrukcyjną podstawę węzła dramatycznego”<sup>120</sup>. Ukształtowanie przestrzeni scenicznej stanowi ekwiwalent kompozycji dramatycznej, czyli akcja jest przetransponowana na formy wizualne („Przetłumaczenie czynników duchowych w kształt staje się przestrzenią sceniczną, która tym samym przestaje być opowieściowym środowiskiem”<sup>121</sup>). Zatem, nie ilustracja, a ekwiwalent dynamiki konstrukcji dramatu – „sił dynamicznych wprowadzonych w konflikt”<sup>122</sup>. „Budowanie przestrzeni scenicznej teatr nadchodzący pojmuję w ten sposób, że komponuje formalną zagadkę, którą dramat dopiero rozwiązuje”<sup>123</sup>. Dobrodzicki odrzuca malarską i architektoniczną dekorację, która konstruowała przestrzeń sceniczną „wedle norm prawd życiowych”<sup>124</sup> – proponuje

w zamian układ form (ich hierarchię, natężenie, rozpiętość, czy – nieco mniej zrozumiałe – „nacisk” i „wydęcie”), które z przestrzeni scenicznej uczynią „instrument wyrażający dynamiczność”<sup>125</sup>. Ujmując rzecz najprościej: dynamika relacji form w przestrzeni ma oddać dynamikę konstrukcji akcji dramatycznej. Przez formę zaś Dobrodzicki rozumie zarówno barwę, bryłę i płaszczyznę, jak i gest, ruch oraz ekspresję werbalną (rytm, ton) aktora. Gra form jako odrębna zasada estetyczna zbliża poglądy Dobrodzickiego do formistów i teorii Czystej Formy Witkacego. Pierwszą i jedyną (!) praktyczną próbą realizacji tych postulatów była Redutowa inscenizacja *Ulicy dziwnej*.

Podobny eksperyment, również natychmiast okrzyknięty „futuryzmem”, zaproponował w Reducie malarz z kręgu nowej sztuki Romuald Kamil Witkowski<sup>126</sup>, który zaprojektował dekoracje i kostiumy do *Tragedii Eumenesa* Tadeusza Rittnera (prem. 21 września 1922). Niezrażony przyjęciem *Ulicy dziwnej* Osterwa znowu oddał zespół pod komendę plastyka – „chodziło o to – tłumaczył – jak zespół będzie się odnosił do pewnej koncepcji narzuconej z zewnątrz”<sup>127</sup>. Spektakl reżyserował Jan Kochanowicz. Nie wiemy, jak przebiegała współpraca scenografa z reżyserem, wydaje się jednak, że radykalna forma plastyczna ponownie zdominowała inscenizację. Kornel Makuszyński krytycznie pisał o spektaklu Reduty, twierdząc, że z subtelnej, pełnej smaku i lekkiej ironii komedii Rittnera redutowcy zrobili „bardzo głośną i jaskrawą groteskę”<sup>128</sup>, niwecząc całkowicie zamysł autora i doprowadzając wręcz do karykatury („W wykonaniu Reduty Rittner się zgubił, zakrzyczano najcichszego człowieka, z okrzykiem wcale dzikim podniesiono na ramionach na pokaz najbardziej nieśmiałego”<sup>129</sup>). Akcja sztuki rozgry-

117 Adam Dobrodzicki, *Przestrzeń sceniczna*, „Południe” 1924, nr 2, s. 45.

118 Tamże, s. 44.

119 Tamże, s. 45.

120 Tamże, s. 48.

121 Tamże, s. 46.

122 Tamże, s. 48.

123 Tamże.

124 Tamże.

125 Tamże, s. 49.

126 W latach 20. Witkowski aktywnie uczestniczył w znaczących ugrupowaniach artystycznych – był członkiem grupy Plastyków Awangardowych (od 1917), działał w Polskim Klubie Artystycznym, od 1919 był prezesem Klubu Futurystów, a w 1920 współzałożycielem warszawskiej grupy Formistów. Należał też do Stowarzyszenia

Artystów Plastyków „Rytm”, Grupy Plastyków Nowoczesnych i grupy Praesens.

127 Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 38.

128 Kornel Makuszyński, *Tragedia Eumenesa*, [w:] tegoż, *Jak ja to widzę...*, dz. cyt., t. 1, 1920–1922, s. 355.

129 Tamże.

wa się „w trochę fantastycznej (może nieprawdopodobnej) Grecji starożytnej”. Sugestia autora, zachęcająca do stylizacji i niedosłownego odwołania „greckich” realiów, została potraktowana w Reducie serio. Witkowski stworzył kubizowane dekoracje, w których dominantą była geometryczna bryła wydobyta na pierwszy plan dzięki mocnej barwie i kontrastowemu światłu. Opis scenografii do trzech aktów zachował się dzięki szczegółowej relacji Władysława Skoczylasa<sup>130</sup>: w I akcie pokój Eumenesa został ukazany w kolorze szmaragdowo-zielonym, załamanie kątów pomieszczenia umożliwiło grę światłocienia. Naprzeciw widowni znajdowało się okno rozświetlone kontrastowym pomarańczowym światłem, wypełnione kubistycznymi kształtami, obok kunsztownie wymalowane drzwi (które Skoczylas uznał na najlepszy szczegół pierwszej odsłony). Meble w pokoju były proste, zwykłe (autor relacji sugeruje, że dla osiągnięcia jednolitej całości należało je bardziej skubizować). Zaś w II akcie publiczność ujrzała zgeometryzowany mur ogrodowy z bramą. Najsilniej grały tu intensywne, zharmonizowane i wysyczone kolory („Kolorystyka Witkowskiego [...] stanowi ogólną zaletę jego dekoracji”). W III akcie pojawił się najciekawszy element – kadłub okrętu pomiędzy skałami, które ujęte były jako ostre, czerwone bryły. Całość tworzyła geometryczną konstrukcję na tle nieba z efektem rozproszonych promieni zachodzącego słońca („doskonale użyte reflektory”).

Najważniejsze w scenografii były „kompozycja i konstrukcja” osiągnięte dzięki silnym kontrastom, opozycji światła i cienia, intensywności barw, uproszczeniu i zgeometryzowaniu form<sup>131</sup>. Aktorzy nosili stonowane kostiumy i groteskowo wystylizowane maski, co czyniło z nich wpasowane stylistycznie komponenty. Artysta plastyk pisał o projekcie Witkowskiego ze zrozumieniem i uzna-

niem („dekoracje Witkowskiego są piękną, pełną charakteru całością i wysiłkiem, jaki w Warszawie w ostatnich czasach rzadko oglądać można”, „Osterwa wydobył na światło dzienne doskonałego dekoratora teatralnego”<sup>132</sup>). A krytycy teatralni? Dla przykładu tylko dwóch. Pierwszy, tradycyjnie źle nastawiony do Reduty, Pieńkowski:

*Dekoracje w jaskrawym stylu szynkowego kubizmu, który kolorem swym zagryza stonowane kostiumy [...]. Makabrycznego kubizmu nie usprawiedliwia ani jeden rys komedii [...]. Rozbito sobie nos o kubistyczne rafy w zatoce futuryzmu. [...] Reżyseria opracowała rzecz po końsku, a dekorator – po kabaretowemu*<sup>133</sup>.

Drugi – przyjazny jej – Makuszyński:

*Autor [dekoracji] K. Witkowski jest podobno talentem fenomenalnym, jak mówią malarze. Barwnego motyla komedii Rittnera przybito harpunem do zbatwanionego, groźnego, piekielnego tła. W każdym razie jedno nie godziło się z drugim, lekkiego szampana podano w piekielnym roztruchaniu, z którego Belzebub pija smotę...*<sup>134</sup>.

Nie były to głosy odosobnione – krytyka przedstawienia była miażdżąca<sup>135</sup>. Mimo wszystko *Tragedię...* powtórzono 25 razy, a Osterwa na przekór wszystkim stwierdził po współpracy z Witkowskim: „byliśmy wzajemnie z siebie zadowoleni”<sup>136</sup>.

Reduta wprowadzała na scenę nowe prądy w sztuce (ekspresjonizm, kubizm, formizm) i chyba tylko przez pełne wyższości lekceważenie, drwiny ze strony recenzentów, brak projektów i dokumentacji fotograficznej tych awangardowych przedstawień oraz niesprawiedliwe oceny stronniczego Schillera i jego środowiska prześlępiano przez lata pionierstwo Reduty w dziedzinie eksperymen-

130 Władysław Skoczylas, [Dekoracje K. Witkowskiego do „Tragedii Eumenesa”], „Rzeczpospolita” z 10 grudnia 1922; przedruk [w:] Kornel Makuszyński, *Jak ją to widzę...*, dz. cyt., t. 1, s. 356–357.

131 Zob. tamże.

132 Tamże, s. 357.

133 Stanisław Pieńkowski, *Wieczory teatralne. Teatr Reduta*, „Tragedia Eumenesa”, komedia w 4 aktach T. Rittnera, „Gazeta Warszawska” z 23 września 1922.

134 Kornel Makuszyński, *Tragedia Eumenesa*, dz. cyt., s. 355.

135 Zob. Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 161–164.

136 Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 38.



tów z plastyką teatralną. Schiller wraz z braćmi Pronaszko dopiero pod koniec 1924 zrealizują nowatorskie spektakle w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego, który stanie się symbolem teatralnej awangardy. *Ulicę dziwną* od głośnych inscenizacji Schillerowskich: *Opowieści zimowej*, *Achilleis*, *Kniazia Patiomkina* czy *Róży* dzielą dwa – trzy lata. Nie chodzi tu o „palmę pierwszeństwa”, ale o przywrócenie proporcji. Do Reduty przylgnęło miano sceny naturalistycznej, zaś do Teatru im. Bogusławskiego – pierwszej sceny awangardowej. Przez lata ten osąd utwierdzali historycy teatru, ze Zbigniewem Raszewskim (poniekąd wychowankiem Schillera) na czele, którego pamiętne stwierdzenie przypieczętowało ten rozdźwięk:

*Od Reduty zaczyna się w Polsce rozkwit reżyserii. Od Teatru im. Bogusławskiego – rozkwit inscenizacji. Najtrwalszą zdobyczą Reduty był przypuszczalnie jej wysoki ethos. Teatr im. Bogusławskiego zasłużył się bardziej w inny sposób, uświadamiając Polakom, jak wielkie są możliwości widowiska, ile w nim można wyrazić*<sup>137</sup>.

Rzecz w tym, że w połowie lat 20. krytycy i recenzenci teatralni oswoili się już nieco z nowymi tendencjami w sztuce – i nie zbywali wszystkiego ironicznie niewiele mówiącą, ale negatywnie zabarwioną, etykietką „futuryzm”. W 1922 po premierze *Tragedii Eumenesa* Władysław Skoczylas pisał z irytacją:

*W Warszawie określa się w dziedzinie sztuki to, co albo nie jest naśladownictwem natury, albo po prostu nie jest zrozumiałe, ogólnie i fałszywie „futuryzmem”. Takie zwięzłe określenie upraszcza leniwej publiczności, a często i leniwej krytyce, wyrobienie własnego sądu. Po prostu, czego sam nie mogę zrozumieć czy odczuć, nazywam*

*krótko „futuryzmem” i basta. A słowo „futuryzm” powszechnie znaczy tyle w dziedzinie sztuki, co bandyta lub bolszewik w życiu*<sup>138</sup>.

Relacje recenzentów uświadamiają, że eksperymenty formalne Reduty budziły opór, niezrozumienie, raczej budowały dystans wobec widzów i trudno było tu liczyć na „dopływ myślowy od strony widowni”. Zupełnie inną strategię zastosowano w widowiskach typu misteryjnego, które – co najbardziej zaskakujące – powstawały dokładnie w tym samym okresie. Idąc w awangardzie nowych zjawisk estetycznych, Reduta wraca jednocześnie do korzeni i daje trzy kompletnie odmienne przedstawienia, odwołujące się do stylu teatru średniowiecznego. Tę misteriową trójcę tworzą *Judasz* z dekoracjami i kostiumami Władysława Skoczylasa (prem. 23 maja 1922) oraz *Pastorałka* (24 grudnia 1922) i *Wielkanoc* (2 kwietnia 1923) ze scenografią Wincentego Drabika (do drugiego widowiska kostiumy zaprojektował Iwo Gall). W przypadku każdego z nich rozwiązania przestrzeni (a nie tylko dekoracji) odegrały kluczową rolę w umożliwieniu widzom (właściwie uczestnikom) religijnego przeżycia i wydobyciu mistycznych sensów dzieł. Wzorem średniowiecznego teatru przestrzeń była simultaniczna – wszystkie miejsca akcji były ukazane jednocześnie, a wydarzenia rozgrywały się w sposób ciągły. Zastosowano w nich symbolikę sceny misteryjnej, w której Raj umieszczano po lewej stronie, zaś Piekło po prawej (patrząc od strony od widza). I tak Judaszowa psychomachia odbywała się na planie symbolicznym, między sferą zbawienia – Chrystus, Niebo Raj, Pokora – a sferą potępienia – Piekło, Pycha, 7 Grzechów (ilustruje to rysunek Limanowskiego zatytułowany „Plan ezoteryczny *Judasza*”<sup>139</sup>).<sup>19</sup> Hanna Małkowska tak opisuje przestrzeń zaprojektowaną przez Skoczylasa:<sup>10</sup>

137 Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 207.

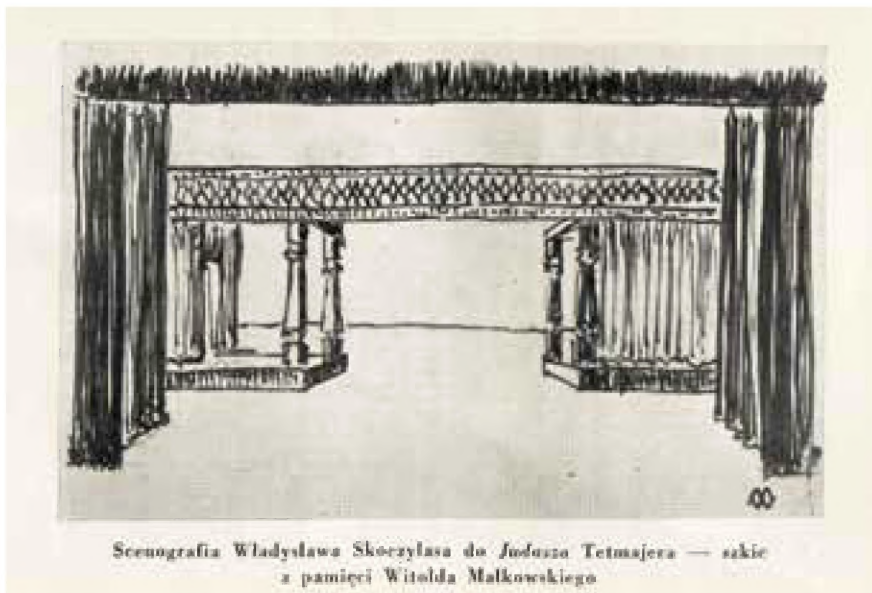
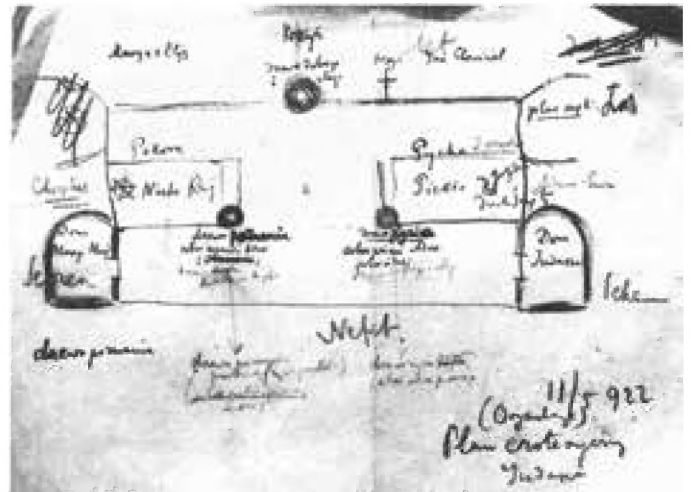
138 Władysław Skoczylas, [Dekoracje K. Witkowskiego do „Tragedii Eumenesa”], dz. cyt., s. 356.

139 Zob. reprodukcję [w:] Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo / obraz terytorium*, Gdańsk 2003, s. 129. Por. analizę planu ezoterycznego autorstwa Dariusza Kosińskiego w tekście *Egzekwie polskie w roku*

1922, [w:] *Reducie na stulecie*, dz. cyt., s. 276–277.

9

Mieczysław Limanowski, plan ezoteryczny Judasza, 1922. Przedruk za: Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty*. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 129.



Scenografia Władysława Skoczylasa do Judasza Tetmajera — szkic z pamięci Witolda Małkowskiego

10

Witold Małkowski, naszkicowane z pamięci dekoracje Władysława Skoczylasa do Judasza Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Przedruk za: Hanna Małkowska, *Wspomnienia z Reduty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, wkładka po s. 128.



11

Stefan Jaracz w roli tytułowej w Judaszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Reduta, dekoracje i kostiumy Władysław Skoczylas; prem. 23 maja 1922. MT

*Z powiązania Tetmajerowskiej tragedii ze scenarią średniowiecznego teatru urodziła się forma inscenizacji. Postanowiono skomponować całość w tryptyku, w trzech mansjonach, bez zmian dekoracji. Władysław Skoczylas skomponował surową konstrukcję z niemalowanego drzewa: dwa boczne mansjony mniejsze na niewielkich podestach, zastaniane w razie potrzeby kotarami z grubego, szarego płótna; mansjon centralny szerszy, bez podniesionego poziomu<sup>140</sup>.*

Lewa strona obłana była błękitnym światłem – zaś prawa została oświetlona na czerwono – „krwa-wo” („grą światła” kierował Bruno Lechowski, scenograf przy dwóch wcześniejszych premierach Reduty). Maria Magdalena, przychodząc z prawej strony, po nawróceniu przechodzi na stronę lewą i tam już zostaje do końca („W tym rozgrupowaniu osób na scenie jest widoczna głęboka i pracowita myśl uproszczenia, [...] a przez naiwnie prosty podział, przez wywołanie wrażenia prostoty surowej i niewymyślnej, chęć podniesienia poematu do religijnej godności, do wielkości i powagi misterium<sup>141</sup>). W samym środku znajdował się Judasz, jądro tragedii, rozdarty między Dobrem a Złem, ustawicznie miotający się pośrodku<sup>142</sup>. „11” „Reduta postanowiła uprościć wszystko tak, by zostawić nagie ciało, odsunąć wszystko tak, by jedna dusza, dusza Judaszowa stanąć mogła w środku w całej pełni swego nieludzkiego bólu<sup>143</sup>. Prostota i surowość symbolicznie nacechowanej przestrzeni, przy jednoczesnym zbliżeniu jej do publiczności, umożliwiły współuczestnictwo w misterium, z widzów czyniąc świadków Judaszowej męki. Dariusz Kosiński podkreśla:

*Nie była to więc dekoracja, ale kompozycja przestrzenna wyrastająca z zasad dramaturgicznych*

*przyjętych na potrzeby przedstawienia. [...] Przestrzeń skomponowana przez Skoczylasa poprzez budowę trzech luków miała charakter performacyjny i grała określoną rolę w przedstawieniu, nie będąc tylko jego tłem<sup>144</sup>.*

W widzach uruchamiała przede wszystkim mechanizm identyfikacji i włączała ich w doświadczenie powoływane na scenie<sup>145</sup>. Sala balowa kościołem? Eugeniusz Świerczewski potwierdza: „Reduta w czasie przedstawienia *Judasza* stała się świątynią, nie teatrem, nie miejscem widowiska, lecz kultu<sup>146</sup>; Władysław Zawistowski również: „Istotę każdego misterium stanowi stosunek widowni do przedstawienia, [...] nie ma misterium bez głębokiego przejęcia się słuchaczy, bez kościelnego zapatrzenia i oderwania całkowitego od dnia codziennego<sup>147</sup>. Scenę w Salach Redutowych porównywano w recenzjach do „świątyni”, „ołtarza”, inscenizację – do „chorału”, w którym uczestniczyli „świadkowie zdarzeń scenicznych”, nie zaś: „widzowie przedstawienia teatralnego<sup>148</sup>. *Judasz* Tetmajera stał granicą między obserwującymi a działającymi, łącząc ich we wspólnym doświadczeniu, przeżyciu prerażenia tragedią potępionego, „który dlatego dokonał najohydniejszej ze zbrodni, że był tylko człowiekiem<sup>149</sup>.

W *Pastoralce* zabieg włączenia widzów do wspólnego obrzędu przeprowadzony był odmiennymi środkami. Zabudowa sceny również opierała się na prostocie i jasnych podziałach. Wydarzenia rozgrywały się na dwóch poziomach – scenie niższej oraz lekko podniesionej scenie wyższej, która była trójdzielna na kształt tradycyjnej szopki. W pierwszej sekwencji, rozgrywanej na podeście w środkowym mansjonie – *Upadku pierwszych rodziców* – z prawej strony ukazywał się Kusiciel, z lewej przestrzegający Anioł<sup>150</sup>. Środkowy

140 Hanna Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*, dz. cyt., s. 107–108.

141 Kornel Makuszyński, *Judasz*, [w:] tegoż, *Jak ja to widzę...*, dz. cyt., t. 1, s. 311.

142 Zob. Eugeniusz Świerczewski, „*Judasz*” *Tetmajera w Reducie*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 23, s. 4.

143 Kornel Makuszyński, *Judasz*, dz. cyt., s. 310.

144 Dariusz Kosiński, *Egzekwie polskie w roku 1922*, dz. cyt., s. 270.

145 Zob. tamże.

146 Eugeniusz Świerczewski, „*Judasz*” *Tetmajera w Reducie*, dz. cyt., s. 6.

147 Władysław Zawistowski, *Judasz*, [w:] tegoż, *Teatr warszawski między wojnami*, dz. cyt., s. 138.

148 Zob. Eugeniusz Świerczewski, „*Judasz*” *Tetmajera w Reducie*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 22, s. 14.

149 Kornel Makuszyński, *Judasz*, dz. cyt., s. 312.

150 Zob. Władysław Zawistowski, *Pastorka*, [w:] tegoż, *Teatr warszawski między wojnami*, dz. cyt., s. 152.



mansjon mógł być w razie potrzeby zasłonięty kotarą – na przykład, gdy stał tam żłóbek, który był zasłaniany w scenach z Herodem. W scenie, w której aniołowie wzywali pastuszków, w środkowym mansjonie ukazywała się prymitywnie malowana kotara przedstawiająca niebo, dwóch aniołów stawało przed nią, natomiast chór ukryty za płótnem umieszczał twarze w otworach wyciętych w zasłonie.

Na początku widowiska wykonawcy, niczym więcej kołędnicy, przechodzili przez widownię z szopką, gwiazdą i śpiewając, wchodzili na scenę. Przychodzili oni do Sali Redutowej jak do dworu i już tym gestem włączali zastaną tam publiczność w świętowanie Bożego Narodzenia<sup>151</sup>. Recenzenci podkreślali prostotę i naiwność wykonania, która nawiązywała do tradycyjnych form ludowych (jasełek, chodzenia z szopką, kołędowania): „Dziesięć ta prostota jest czarem tej *Pastorałki*, wyśpiewanej biednymi, nieuczonymi głosami [...], żaki klasztorne albo chłopaki wiejskie nie zrobiłyby nic innego”<sup>152</sup> – pisał z zachwytem Makuszyński. Na scenie, po prawej stronie, siedział Schiller akompaniujący kołędnikom na fortepianie, boczne galerie sali wykorzystano jako miejsce dla chórów. Publiczność była otoczona śpiewającą gromadą i wciągnięta do gry (recenzenci pisali o emocjonalnych reakcjach – śmiechu dzieci, płaczu starszych, klękaniu na widok Matki Boskiej<sup>153</sup>). Bezpośredniość i prostota formy oraz wykonania przywołała na myśl bractwa misteryjne, które prezentowały w średniowieczu dramaty liturgiczne. Wzorem tych pokornych bractw wszyscy aktorzy *Pastorałki* wystąpili na afiszu anonimowo<sup>154</sup>. Zdaniem Schillera, prawdzie przeżycia sprzyjało ubóstwo środków technicznych oraz młodość i entuzjazm wykonawców<sup>155</sup>. W finale

*Kołędnicy opuszczają scenę i znów, poprzez widownię, odchodzą. A odchodząc, śpiewają „Bóg się rodzi”, pragnąc w tym śpiewie połączyć się z widownią, co jest poniekąd konieczne, gdyż wszelkie celebrowanie ceremonii religijnych połączone jest zawsze z czynnym współudziałem przytomnych słuchaczy*<sup>156</sup>.

Takie rozplanowanie przestrzeni potęgowało prostotę i naiwność widowiska, które miało połączyć widzów i wykonawców we wspólnym świętowaniu Bożego Narodzenia (efekt realności wzmacniał fakt, że premiera *Pastorałki* odbyła się dla zaproszonych gości w Wigilię, po wspólnej wieczerzy zespołu). Dla Osterwy *Pastorałka* była etapem w drodze do tych wielkich dzieł, do których trzeba być duchowo przygotowanym<sup>157</sup>. Czyli etapem do dramatów wieszczów, które miały pojawić się na scenie Teatru na Pohulance w Wilnie.

W ciągu pierwszych pięciu lat istnienia Reduta przeszła etapy psychologicznego przeżywania i realizmu scenicznego, studium wiersza i stylizacji, „wściekłych eksperymentów” awangardowych i misteryjnej bezpośredniości, dawała także widowiska muzyczne (*Nowy Don Kiszot* Aleksandra Fredry, *Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich* i *Pochwała wesoleści* w opracowaniu Leona Schillera) i dla dzieci (*Czupurek* Benedykta Hertza). Do każdego typu inscenizacji inaczej planowano i rozgrywano przestrzeń Sal Redutowych, wykorzystywano odmienne ich właściwości i różnie ustawiano relację scena – widownia. Różnorodność aranżacji przestrzeni wspierała program Osterwy dotyczący pracy etapami nad sztuką aktorską. Stykanie się zespołu z odmiennymi stylami dekoracyjnymi i różnymi plastykami także należało do tego szkolenia.

151 Zob. Zofia Mysłakowska, *Pan Juliusz proponuje małżonkę zmianę*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 72–73.

152 Kornel Makuszyński, *Pokłosie teatralne. Reduta*, [w:] tegoż, *Jak ja to widzę...*, dz. cyt., t. 1, s. 416.

153 Zob. tamże; Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 172.

154 Zob. Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 172.

155 Zob. Leon Schiller, *Pomysł „Pastorałki” i różne próby jej wykonania*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 22.

156 Władysław Zawistowski, *Pastorałka*, dz. cyt., s. 154.

157 Zob. Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, dz. cyt., s. 39.

Władysław Skoczylas zwrócił uwagę na coś, co umykało uwadze krytyków teatralnych:

*Jest jedną z najpoważniejszych zasług dyrekcji Reduty, że zaprojektowanie dekoracji i kostiumów w każdej sztuce powierza innemu artyście. Ma to dwie dobre strony: po pierwsze unika się banalności, po drugie Reduta wydobywa na światło dzienne, przysparza sztuce teatralnej nowe siły plastyczne, które potem już przeważnie pracują dla teatru*<sup>158</sup>.

Jak Reduta odkrywała dla teatru dramatopisarzy, tak umożliwiła również debiuty na scenie plastykom. I choć Skoczylas przesadził, pisząc o ich późniejszej stałej współpracy z teatrem (dla wielu była to jednorazowa przygoda), to trzeba zauważyć, że przy 22 premierach w okresie Reduty warszawskiej pracowało aż 15 artystów! Przypomnijmy ich nazwiska, bo są w dziejach Reduty niesłusznie pomijani:

- 1 Zbigniew Pronaszko – *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego (1919)
- 2 Bruno Lechowski – *Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego (1920); *Alchemik miłości* Wacława Rogowicza (1922)
- 3 Stanisław Szreniawa-Rzecki – *Fircyk w zalach* Franciszka Zabłockiego (1920)
- 4 Wincenty Drabik – *Pomsta* Władysława Orkana (1920); *Balwierz zakochany* Zygmunta Kawecckiego (1921); *Pastorałka* Leona Schillera (1922); *Wielkanoc* według Mikołaja z Wilkowiecka (1923); *Turoń* Stefana Żeromskiego (1923)
- 5 Juliusz Nagórski – *Wojna i miłość* Włodzimierza Chełmickiego (1921)
- 6 Juliusz Wodyński – *Przechodzień* Bohdana Katerwy (1921)
- 7 Witold Małkowski – *Ewa* Jerzego Szaniawskiego (1921); *Czupurek* Benedykta Hertza (1922); kostiumy do *Balwierza zakochanego*
- 8 Kazimierz Gruss – kostiumy do *Czupurka*

- 9 Henryk Kuna – „plastyka gestu” w *Wielkanocy*
- 10 Adam Dobrodzicki – *Ulica dziwna* Kazimierza Czyżowskiego (1922)
- 11 Władysław Skoczylas – *Judasz* Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1922)
- 12 Romuald Kamil Witkowski – *Tragedia Eumenesa* Tadeusza Rittnera (1922)
- 13 Bronisław Brykner – *Lekko duch* Jerzego Szaniawskiego (1923)
- 14 Tadeusz Gronowski – *Nowy Don Kiszot, czyli sto szaleństw* Aleksandra Fredry (1923)
- 15 Iwo Gall – *Dom otwarty* Michała Bałuckiego (1924); kostiumy do *Wielkanocy*

Wniosków wynikających z pracy w Reducie tak wielu artystów proponujących tak różnorodne projekty plastyczne jest kilka: po pierwsze Reduta w pierwszym pięcioleciu swej działalności nie dążyła do wytworzenia jakiegoś jednolitego stylu plastycznego. Oddając małą scenę w ręce różnych scenografów i malarzy, umożliwiała eksperymenty, a publiczność mogła za każdym razem oczekiwać czegoś nowego. Idea ta współgrała również z zasadą ćwiczenia aktora w różnych stylach gry i uczenia go umiejętności dostosowania się do różnych warunków inscenizacji (czego skrajnym przykładem jest *Ulica dziwna*, kiedy aktorów oddano całkowicie pod komendę Adama Dobrodzickiego). Reduta nie ustawała w poszukiwaniach i pierwszy okres jej działalności charakteryzuje się różnorodnością stylów inscenizacyjnych, jak i zainteresowaniem najnowszymi zjawiskami z dziedziny estetyki. W realizacjach Reduty dostrzec można większość modnych wówczas „izmów”: formizm, kubizm, surrealizm, ekspresjonizm. Powyższy zestaw nazwisk i tytułów wyraźnie pokazuje, jak krzywdzące i niesprawiedliwe były słowa Schillera, że „Reduta zaczęła od realizmu i na realizmie skończyła”<sup>159</sup>. Równie powierzchownie potraktował Redutę Zenobiusz Strzelecki, opatrując jej scenograficzny dorobek kilkoma hasłami: brak wybitnych scenografów; brak jednolitego stylu

158 Władysław Skoczylas, [Dekoracje K. Witkowskiego do „Tragedii Eumenesa”], dz. cyt., s. 356.

159 Leon Schiller, [Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego], dz. cyt., s. 43.

scenograficznego; ubóstwo materialne, które zdecydowało o ubóstwie środków; dominacja sztuki aktorskiej nad wizją plastyczną, pomocnicza i podrzędna rola scenografii w inscenizacji; ignorowanie najnowszych kierunków w sztuce<sup>160</sup>.

*Scenografia Reduty, niestety, nie ma jednolitego oblicza, nie była przedmiotem rozważań teoretyczno-plastycznych, formowała się dosyć przypadkowo i spełniała rolę pomocniczą<sup>161</sup>.*

Według Strzeleckiego największą wadą Reduty w pierwszym okresie działalności było właśnie to, że dopuszczano do współpracy różnych scenografów, reprezentujących odmienne prądy, a nie zdecydowano się na stałą współpracę z jednym artystą, który współtworzyłby program artystyczny Reduty i stał się partnerem reżyserów („Kierunek obrany przez Redutę wymagał stałej współpracy z jednym scenografem, włączenia plastyka do zespołu<sup>162</sup>). Strzelecki, tak jak Raszewski, przeciwstawia Redutę Teatrowi im. Wojciecha Bogusławskiego, realizującemu w inscenizacjach – według nich – nowe zagadnienia plastyczne, podczas gdy naturalizm, dominujący według Strzeleckiego w pierwszej Reducie, „był nieco spóźniony”. W związku z tym Reduta, nawet stosując oryginalne metody na gruncie pracy twórczej (przede wszystkim praca zespołowa), co najwyżej „przygotowała grunt dla teatru Schillerowskiego<sup>163</sup>. „To chyba dobrze, że Reduta postawiła sobie inne zadania niż Teatr Polski, a Teatr im. Bogusławskiego inne niż Reduta – te teatry tworzą wspólnie jakąś «game» teatralną<sup>164</sup>. W okresie wileńskim było zdaniem Strzeleckiego niewiele lepiej – mimo nawiązania stałej współpracy z Gallem („raczej inscenizatorem niż scenografem<sup>165</sup>), Osterwa wciąż zapraszał plastyków z zewnątrz do pracy nad przedstawieniami. „To był właśnie mankament Osterwy, że w sprawach scenografii nie miał określonego stanowiska (jak np. Schiller)<sup>166</sup>. Drugi

okres („choć ciekawszy, bardziej nowoczesny”) również nie wykształcił jakiegoś wyraźnego stylu plastycznego. Owszem, Strzelecki docenia udział scenografów w próbach i ścisłą współpracę scenografa z aktorem, kształt plastyczny przedstawienia wysnuły z charakteru tekstu dramatycznego, ale swój wywód podsumowuje jednoznacznym stwierdzeniem:

*Żadne dekoracje Reduty nie odegrały w rozwoju plastyki scenicznej w Polsce poważniejszej roli, nawet nie pozostały w pamięci czy dokumentacji. [...] Wydaje się również, że scenografowie Reduty nie należeli do najwybitniejszych w tej dziedzinie<sup>167</sup>.*

Tymczasem, jeśli przyjrzeć się nieco uważniej realizacjom Redutowym od strony plastycznej i organizacji przestrzeni, należy ten sąd zweryfikować. Reduta była teatrem eksperymentującym i poszukującym, a uwidaczniało się to także w koncepcjach scenograficznych. Określone miejsce – biały, elegancki pokój do urządzania balów – okazał się zaskakująco pojemną i wielowymiarową przestrzenią. Jeśli zastanowić się nad krytyczną uwagą Wacława Grubińskiego: „Reduta nie jest gmachem teatralnym. Reduta jest teatrem, który wynajął sobie mieszkanie złożone z kilku pokoiów i w tej nieznośnej ciasnocie nadrabia miną<sup>168</sup>, to znaczy to przecież, że w miejscu, które było fizycznie ograniczone, historycznie uwarunkowane i z bardzo konkretnym przeznaczeniem, wyprodukowano dzięki rozmaitym aranżacjom scenograficznym, zmianom relacji przestrzennych, modyfikacjom tradycyjnego układu „scena – widownia”, rozmaite i kompletnie odmienne od siebie przestrzenie. De Certeau podkreślał, że „przestrzenią jest skutek wytworzony przez działania” – w efekcie praktyk Redutowych scenografów ciasny pokój umożliwił zaistnienie przestrzeni realistycznych, awangardowych, symbolicznych, stylizowanych i misteryjnych, a nawet tych wykorzystujących właściwości

160 Zob. Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 261–266.

161 Tamże, s. 261.

162 Tamże, s. 263.

163 Tamże.

164 Tamże, s. 262.

165 Tamże.

166 Tamże.

167 Tamże, s. 261.

168 Cyt. za: Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 109.



i charakter miejsca (które dziś określa się jako przedstawienia *site-specific*, a do których można zaliczyć na przykład roztańczony *Dom otwarty*). Miejsce (empirowa sala balowa) stało się przestrzenią szlacheckiego dworu, arystokratycznego salonu i mieszczańskiego pokoju, galerii sztuki współczesnej i kościoła, przestrzenią *ludus* i obrzędu. Wydobywając, ogrywając lub (częściej) tuszując i neutralizując pierwotne funkcje miejsca, scenografowie zdołali opanować i poskromić Sale Redutowe Teatru Wielkiego i sprawić, że publiczność z każdą premierą wchodziła w nową przestrzeń i odmienną relację ze sceną. Ostentacyjnie elegancki, czysty, biały pokój chyba istotnie okazał się być otwartą na wszelkie zmiany i znaczenia przestrzenią, którą proponuję nazwać *white box*. Termin ten jest kontaminacją dwóch utrwalonych już i popularnych terminów *black box* i *white cube*. Podczas gdy pierwszy odnosi się do architektury teatralnej i wiąże się z kontrkulturowym ruchem lat 60. XX wieku (działalność The Performance Group, publikacja *Ku teatrowi ubogiemu* Jerzego Grotowskiego i *Pustej przestrzeni* Petera Brooka), a oznacza „typ przestrzeni performatywnej, charakteryzującej się brakiem tradycyjnych elementów wnętrza teatralnego, jak proscenium czy stałych miejsc siedzących”, to drugi odnosi się do przestrzeni wystawienniczych i spopularyzował się w Europie w pierwszej dekadzie XX wieku, stopniowo stając się międzynarodową galeryjną normą.

***Biały sześcian to mieszanina neutralności, obiektywności, beczasowości i uświęcenia: to paradoksalna kombinacja, która pretenduje***

***do racjonalności i oddzielenia, nadając jednocześnie dziełu quasi-mistyczny wymiar i znaczenie. [...] Biały sześcian do dziś pozostaje globalnym standardem targów sztuki, muzeów i przestrzeni alternatywnych***<sup>169</sup>.

Może więc na określenie sali pokazów Reduty w Teatrze Wielkim najodpowiedniejszym terminem będzie właśnie *white box*, jako łączący pole znaczeniowe obu terminów, a dosłownie oznaczający przecięż białe pudełko Sal Redutowych – ową traktowaną ironicznie i lekceważoną „bombonierkę”.

### **Wielkie powietrzne przestrzenie**

Trzeba korzystać z przyrody –  
nie ma czystszej dekoracji<sup>170</sup>

W późniejszych okresach Reduta twórczo rozwijała kierunki poszukiwań, które zaistniały już w pierwszym etapie jej działalności. Pojawiły się jednak także nowe wyzwania – i do takich należały przedstawienia pod gołym niebem.

Pierwsze odbyły się podczas objazdu w 1924 roku, kiedy Reduta 12 razy<sup>171</sup> wystawiła *Wielkanoc* w plenerze. Opiekę reżyserską sprawował Edmund Wierciński, który grał rolę Ewangelisty, obecnego we wszystkich scenach i czytającego między kolejnymi sekwencjami fragmenty Nowego Testamentu (co pozwalało mu sprawować kontrolę i reagować także w trakcie trwania widowiska), za scenografię odpowiadał Iwo Gall. Sześć pokazów miało miejsce na tle kościołów, pięć na tle zabytkowych budowli i ruin, jeden odbył się na rynku miejskim. Dzięki pamiętnikowi Wiercińskiego możemy odtworzyć

169 Claire Bishop, *Czarne pudelko, biały sześcian: pięćdziesiąt odcieni szarości?*, przeł. Jacek Staniszewski, „Obieg” 2017, nr 4, <https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/performans-teraz/634265833>, data dostępu: 15 października 2019.

170 Juliusz Osterwa, *Wyprawa z „Powrotem Przelęckiego”*, [w:] tegoż, *Dzienniki wypraw 1938–1939*, red. Andrzej Kruczyński, Wanda Świątkowska, Muzeum Teatralne –

Teatr Wielki-Opera Narodowa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020, s. 303.

171 Ludwik Simon w *Spisie przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929. Repertuar* (nakładem zespołu Reduty, Wilno 1929) wymienia 14 pokazów plenerowych *Wielkanocy*; dodatkowo: w Równem (18 czerwca) i Sandomierzu (17 lipca). Jednak uczestniczka wyprawy

Stanisława Winiarska odnotowała, że *Wielkanoc* w Równem została odwołana, a w Sandomierzu zagrano w gimnazjum *Pochwałę wesolości*. Zob. Stanisława Winiarska [Notatnik z objazdu Reduty w 1924 roku. *Fragmenty*], [w:] Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 292–294.

nie tylko trasę i okoliczności pokazów, ale przede wszystkim zobaczyć, jak odmienna przestrzeń powodowała zmiany w inscenizacji, wymuszała nowe rozwiązania, wpływała na działania aktorów i reakcje widzów oraz zmieniała relacje pomiędzy obiema grupami. Brak kurtyny i kulis powodował, że aktorzy znajdowali się w polu widzenia publiczności; co wymuszało inne rozwiązania rozpoczęcia i zakończenia widowiska oraz usunięcie antraktów. Nieobecność kotar uniemożliwiała dyskretne wnoszenie i wnoszenie rekwizytów<sup>172</sup>. Wszystko zatem dokonywało się na oczach widzów – mechanizm tworzenia widowiska był odsłonięty. Wierciński pisał, że *Pastorałka* w Sali Śniadeckich „dzięki plastycznemu uwidocznieniu całego niemal, zazwyczaj ukrytego, mechanizmu w znaczeniu czynności przygotowawczych i przejść sytuacyjnych, nabrała cech przejrzystości artystycznej, zbliżającej ją w formie do spełnienia obrzędu”<sup>173</sup>. Stefan Srebrny, relacjonując pokazy *Wielkanocy* i *Pastorałki* w Wilnie podczas objazdu w 1924 roku, pisał: **12–13**

*Oba misteria grać wypadło na terenie zupełnie innym niż ten, na którym ukształtowały się one w Warszawie. Nie było kurtyny, nie było budynku scenicznego, nie było zastony w głównym mansjonie; wszelkie gotowe obrazy sceniczne trzeba było zastąpić wejściami, wszystko, co dotąd ukryte było przed wzrokiem widza – włączyć w jednolity kształt dzieła sztuki; cała w ogóle struktura teatralna widowiska ulec musiała gruntownemu przeobrażeniu w związku z nowymi warunkami miejsca*<sup>174</sup>.

Wykonawcy za każdym razem musieli dostosować swoje działania i plan widowiska do zastanej przes-

trzeni – to ona narzucała reguły gry i reżyserowała działania. Tak było już podczas pierwszego plenerowego pokazu *Wielkanocy* granej na dziedzińcu Piotra Skargi Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie (29 maja 1924). Dziedziniec otoczony z trzech stron krużgankami, od strony wschodniej zamknięty był fasadą kościoła św. Jana. Gall precyzyjnie opisał i rozrysował tę przestrzeń, zaznaczając drogi pochodów aktorów, miejsce dla chóru oraz zasiadającej na ławach publiczności<sup>175</sup> (przeważnie jednak podczas widowisk plenerowych widzowie stali lub siedzieli wprost na ziemi). Na tle głównej bramy kościoła ustawiono najważniejszy element dekoracji – drewniany krzyż, za nim rozciągnięto błękitną materię, za którą schowano reflektory rzucające niebieskie światło na bramę i portal fasady. Reflektory schowano także pomiędzy drzewami znajdującymi się na dziedzińcu. Chór i fisharmonię ustawiono na podwyższeniu, w krużganku. Widowisko rozpoczynał gong i melodia fisharmonii, następnie wykonawcy wchodzili w uroczystym pochodzie na dziedziniec (na przedzie dwaj archaniołowie w pancerzach, za nimi Matka Boska, aniołowie i apostołowie, Maria Magdalena, święci ojcowie, Judasz, Adam, kapnicy o zasłoniętych twarzach i ze świecami w rękach, na końcu zaś Ewangelista z Pismem Świętym i kosturem). Po dojściu do centrum terenu akcji pochod się rozwiązywał i aktorzy zajmowali wyznaczone miejsca. Wszystko dokonywało się na oczach zgromadzonej publiczności. „Teren współtworzył z aktorami” – pisał Stefan Srebrny i dodawał z entuzjazmem: „Takiej Matki Bolesnej, takiej Magdaleny, takiego Jana Świętego, takiego Adama-peccatora, jak pod gwiazdzistym niebem pod kościołem Świętojańskim – nigdy jeszcze nie było”<sup>176</sup>. Od aktorów ku widzom szedł „prąd”, który

172 Z podobnymi problemami spotykano się, wystawiając podczas tego objazdu *Pastorałkę*, która choć była pokazywana w salach, to były one najczęściej do tego nieprzystosowane, jak na przykład Sala Śniadeckich na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, która była salą wykładową – miała podium, ale tak płytkie, że uniemożliwiło to ustawienie mansjonowej

dekoracji z kotarami czy zawieszenie kurtyny, co wymusiło zmiany otwarte. Zob. Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, dz. cyt., s. 647. Przypomnę, że ten typ teatru Wierciński określił mianem „architektonicznego” i uważał za pośredni między teatrem kameralnym a napowietrzonym.

173 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 39.

174 Stefan Srebrny, „*Pastorałka*” i „*Wielkanoc*”, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 585.

175 Zob. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 70–74.

176 Stefan Srebrny, „*Pastorałka*” i „*Wielkanoc*”, dz. cyt., s. 585.



12

Leon Schiller, *Wielkanoc wg Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, Reduta, prem. plenerowa w Wilnie 29 maja 1924; Matka Boska – Ewa Kunina, Anioły – Eugenia Drabikówna, Stefania Kornacka. Album Janiny Jasieńskiej/ MT



13

Leon Schiller, *Wielkanoc wg Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, Reduta, prem. plenerowa w Wilnie 29 maja 1924, Matka Boska – Ewa Kunina, św. Jan – Roman Zawistowski. IS PAN

14

Leon Schiller, *Wielkanoc wg Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, Reduta. Przedstawienie w ruinach zamku na Górze Mendoga w Nowogródku, 3 czerwca 1924. IT





zdaniem Srebrnego nawet z niedowiarka uczyniłby wierzącego. Wykonawców *Wielkanocy* nazwał on *ioculatores Dei*.

Widowisko za każdym razem musiało dostosować się do terenu gry, do „różnych warunków terenowych, akustycznych i optycznych”, co powodowało często odmienne rozwiązania. Na przykład krzyż (który poza źródłami światła stanowił najczęściej jedyny dodatek wnoszony przez Redutę w obszar zastanego terenu) mógł być ustawiany przed rozpoczęciem widowiska (jak w Wilnie) lub włączany do procesji (nieśli go wówczas maszyniści w strojach kapników, którzy mocowali go na oczach widzów w odpowiednim miejscu). W finale zaś krzyż mógł być wynoszony w pochodzie (brali go wówczas na ramiona apostołowie)<sup>177</sup>. Za stojącym krzyżem rozpościerano czasem odpowiednio podświetloną błękitną materię. Niekiedy jednak tło było zbędne – co widać na zdjęciu z pokazu w Nowogródku na Górze Mendoga, gdzie nieosłonięty niczym krzyż stoi na naturalnym wzniesieniu i góruje nad terenem, za tło mając tylko mury zamkowe<sup>178</sup>. W Tarnopolu zaś wkomponowano w misterium autentyczny krzyż znajdujący się na stałe u głównego wejścia do kościoła Dominikanów<sup>178</sup>.

Pokaz rozpoczynano po zapadnięciu zmroku, co dawało różne możliwości operowania światłem (naturalnym – z ognisk, beczek smolnych i pochodni lub sztucznym – z reflektorów i lamp karbidowych). Gall opisuje odmienne sposoby użycia efektów świetlnych w *Wielkanocy*, na przykład ruiny zamku w Nowogródku (dwie baszty) oświetlono od tyłu stosami palącego się drewna i beczkami ze smołą. Powstała krwawa luna, na tle której majaczyły zarysy baszt<sup>179</sup>. Natomiast niewystarczające oświetlenie pokazu w Krzemieńcu na Górze Królowej Bony wymogło na aktorach wyraźniejsze operowanie gestem („widać tylko sylwetki”<sup>180</sup> – zanotowała Winiarska), ale spowodowało

także, że musieli oni uważniej na siebie reagować i ze sobą współpracować (zdali nieoczekiwany test zespołowego kontaktu<sup>181</sup>). Wierciński twierdził, że „żywe światło pochodni okazało się elementem harmonizującym z całokształtem widowiska na wolnym powietrzu, natomiast elektryczność, mimo wszystko, wносиła pierwiastek obcy”<sup>182</sup>. Zatem w naturalnej przestrzeni – naturalne źródło światła. Do tego wniosku doszedł też Gall, dodając, że źródło światła powinno być umieszczone pomiędzy terenem akcji a widownią, czyli tam, gdzie w teatrze znajduje się proscenium. Można to osiągnąć przez kopanie rowów, w których rozpala się ogień. Z ziemi należy wówczas usypać kopce od strony widowni tak, by publiczność nie widziała migocących płomieni (które rozpraszałyby jej uwagę). Ogień należy koncentrować w jednym miejscu (pasma, łuk) a nie rozrzucać w pojedyncze ogniska<sup>183</sup>. W pochodzie natomiast wykorzystywano pochodnie, które dodawały powagi i majestatyczności procesji: „Tak ułożona, najeżona pochodniami procesja wyglądała malowniczo, zwłaszcza na większych terenach. W Nowogródku, na przykład, gdzie misterium wykonano na górze zamkowej, na tle ruin dwu baszt, pochód ukazał się z tyłu za widzami i szedł ku basztom kilka minut, posuwając się na tle nocnego nieba krętą, wijącą się tuż nad stokami góry ścieżką”<sup>184</sup>. Kapnicy trzymający pochodnie opuszczali je w chwili śmierci Chrystusa i podnosili do góry w momencie Zmartwychwstania, tym samym wyzyskano również symboliczne znaczenie światła (*sol salutis*). Kapnicy mogli również podchodzić z pochodniami do słabiej oświetlonych grup, czyli stanowili swego rodzaju ruchome reflektory<sup>185</sup>. Żywe światło dawało także efekty malarskie i oddziaływało na emocje, tak widzów, jak i wykonawców – na przykład gdy sylwetki aktorów rzucały na budynki powiększone cienie: „lamentujący grzesznik,

177 Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 49.

178 Zob. tamże, s. 52.

179 Zob. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 73–74.

180 Stanisława Winiarska [Notatnik z objazdu Reduty w 1924 roku], dz. cyt., s. 293.

181 Zob. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 81–82.

182 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 43.

183 Zob. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 74–75.

184 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 49.

185 Zob. tamże, s. 45.

umieszczony nad płomieniem wśród kłębow dymu, spostrzegł zniecałk monumentalnie zarysowany cień swój na ruinie baszty – [wówczas] specjalnej, nowej a żywej emocjonalnie barwy nabierały jego dalsze słowa (Nowogródek)<sup>186</sup>. Ponadto, źródło światła mogło być także elementem scenografii, na przykład beczki smolne oznaczały miejsce piekła<sup>187</sup>.

I Gall, i Wierciński zauważali, że żywy ogień jest źródłem impulsu twórczego dla aktora – „zmuśza go niejako dzięki swojej harmonii, jaką tworzy z przyrodą, do prawdy, do odrzucenia całego ciężaru tak zwanej techniki teatralnej”<sup>188</sup>. Wierciński podkreśla, że teatr napowietrzny motywuje aktora do ciągłego, nieustannego tworzenia – musi on reagować nie tylko na człowieka, ale także na naturę i architekturę, być gotowym na improwizację<sup>189</sup>.

W otwartym terenie aktorzy nie tylko musieli mówić głośniej, ale brać pod uwagę i reagować na przypadkowe dźwięki. W pokazy niejednokrotnie włączały się przypadkowe sygnały akustyczne – bicie zegarów na wieży czy odgłos kołatki kościelnej, który raz zabrzmiał w momencie, gdy archaniołowie ogłaszali śmierć Chrystusa – „a więc przypadkowy, stawał się jakby integralnym motywem kompozycyjnym, wywołując głęboki oddźwięk duchowy (Przemyśl)”<sup>190</sup>. Porywisty wiatr, igrające od świateł pochodni cienie, gwieździste niebo, kłęby dymu, deszczowa aura czy chmury, które rozwiały się akurat w scenie Zmartwychwstania, wszystko to stawało się – zdaniem Wiercińskiego – materiałem dla twórczej improwizacji i pogłębiało nie tyle wrażenia estetyczne, ile „prawdę artystyczną”<sup>191</sup>. Aktor wchodził w kontakt z obiektami naturalnymi, a ich właściwości, wygląd, niespodziewany wkład wpływały na interpretację jego działań, jak i kształt całego widowiska.

Warunki plenerowe wymagały ograniczenia gry mimicznej na rzecz gestu („gest staje się o wiele

szlachetniejszym czynnikiem dla pogłębienia czy uwypuklenia treści uczuć i słowa”<sup>192</sup>). Nad plastyką gestu wykonawców *Wielkanocy* czuwał rzeźbiarz Henryk Kuna, lecz chyba nie tylko z tego powodu recenzenci porównywali gestykę postaci do rzeźb Wita Stwosza. Na zachowanych zdjęciach dominują proste, jednoznaczne gesty – załamanie rąk, dłonie złożone do modlitwy, gest błogosławieństwa, ręce na piersi. Widać pewną oszczędność, ale też hierarchiczność i symboliczne znaczenie gestu.

Gall zauważał także, że w widowiskach plenerowych można zrezygnować z charakteryzacji, która nie jest z odległości widoczna i w zderzeniu z naturalnym środowiskiem tworzy dysonans – dopuszczalne są tylko peruki lub zarost, a w przypadku postaci fantastycznych – maski<sup>193</sup>.

Zdarzało się także, że otwarte tereny okazywały się zbyt trudne do opanowania przez reductowców, tak było na przykład na Kopcu Unii Lubelskiej we Lwowie, gdzie olbrzymi obszar przysłonił wykonawców i pochłonął akcję (aniołom i archaniołom nie udało się wypełnić terenu, gdyż było ich zbyt mało)<sup>194</sup>. Z drugiej strony, otwarty teren (boiska, rynki, wzgórza) sprzyjał umasowaniu widowiska, co Reduta świetnie wyzyskała podczas objazdów z *Księciem Niezlomnym*, który był widowiskiem dla wielotysięcznej publiczności. Również *Wielkanoc* oglądały tłumy – sprawozdanie z objazdów Reduty odnotowuje, że w Nowogródku misterium obejrzało 3 tys. widzów<sup>195</sup>.

Zdaniem Wiercińskiego, widowisko odbywające się na wolnym powietrzu może wywoływać zbiorowe wzruszenia, zarówno po stronie aktorów, jak i widzów (którzy stają się świadkami misterium). „W idealnych warunkach teatru – pisał Wierciński – widz byłby współtwórcą i to nie tylko swej wizji subiektywnej, lecz siłą zbiorowych emocji mógłby w pewnych momentach bezpośrednio

186 Tamże, s. 51.

187 Zob. tamże, s. 44.

188 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 75.189 Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 50–51.

190 Tamże, s. 51.

191 Tamże.

192 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 83.

193 Zob. tamże, s. 76, 78–79.

194 Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 53.195 *Program Reduty. Sprawozdania. Plan objazdu po Ziemiach Rzeczypospolitej 1927*, nakładem Reduty, Grodno [1927], s. 33.

przyłączyć się do akcji<sup>196</sup>. Widzowie nie tylko się przyglądali, czasem dosłownie włączano ich do gry, zmuszając na przykład do zmiany miejsca. Tak było w Nowogrodzku, gdy pochód wykonawców wkraczał w przestrzeń gry zza pleców widzów a ci rozstępowali się przed nim. Redutowcy zaś – stwierdza Wierciński – mogli się poczuć, jakby stąpali po kamieniach i nierównościach w drodze na Golgotę. Pojawił się również inny pomysł, by uruchomić publiczność – w planowanym (niezrealizowanym) pokazie na Jasnej Górze terenem gry miały być stacje Drogi Krzyżowej biegnącej wokół murów obronnych klasztoru. Publiczność miałaby podążać od stacji do stacji za wykonawcami i formować wspólnie z nimi rodzaj procesji naśladującej rzeczywiste nabożeństwo wielkopostne<sup>197</sup>.

Jak odnotowują Wierciński i Gall, na teren pokazu wybierano miejsca znaczące („znaczenie i tradycyjność miejsca częściej o nich decydowała niż trafność typograficzna<sup>198</sup>; „miejsce wykonywania misterium nie może być duchowo neutralnym<sup>199</sup>), stąd place przed kościołami i włączanie w przestrzeń widowiska ich fasad, schodów, portali czy stojących tam posągów (w Wilnie, Włodzimierzu Wołyńskim, Tarnopolu, Stanisławowie, Lwowie, Jarosławiu) oraz miejsca historyczne – ruiny zamków i zabytki (baszty zamku Erdziwiłła z XIII wieku w Nowogrodzku, Góra Królowej Bony w Krzemieńcu, Kopiec Unii Lubelskiej we Lwowie, ruiny zamków w Łucku i Przemyślu). Z jednej strony działały przeznaczenie i pamięć miejsca (*lieux de mémoire*<sup>200</sup>), z drugiej, było ono czynnikiem aktywnym, kształtującym widowisko. Pisze o tym sam Wierciński:

*[Architektura] stanowiła element nie tylko bierny [...], lecz, co ważniejsze, sama była źródłem inwencji. Z jej konstrukcji, a nawet z jej stylu wpływały*

*pomysły, czyli w pracy inscenizacyjnej stała się ona czynnikiem zdecydowanie aktywnym*<sup>201</sup>.

W tym sensie przestrzeń była wybitnie performatywna – kształtowała sensy i znaczenia widowiska, determinowała działania wykonawców, warunkowała relacje i komunikację pomiędzy uczestnikami, decydowała o odbiorze – czyli stawała się aktywnym uczestnikiem wydarzenia.

Scenografią, w rozumieniu praktykowanego miejsca, okazywał się w przypadku widowisk plenerowych cały teren zdarzenia i zachodzące okoliczności (zjawiska atmosferyczne, ciemność i różne rodzaje oświetlenia, cienie, zachmurzone niebo, wiatr, temperatura, zapachy, dźwięki, interakcje uczestników). Ważną rolę odgrywała materialność zastanego miejsca (na przykład podłoże powodujące chrzęst żwiru pod nogami wykonawców i publiczności czy wielkie mury odbijające echo). Tworzyło to wszystko razem środowisko przedstawienia, które w ujęciu Schechnera jest „elementem aktywnym, współuczestniczącym, kompleksowym biosystemem. [...] Teatralna ekologia to nie tylko miejsce, to aktywny czynnik skomplikowanego systemu transformacji<sup>202</sup>. Środowisko przedstawienia wpływało na relację wykonawca – odbiorca, gdyż widz pod wpływem tych wszystkich bodźców, impulsów angażował się w zdarzenie, odbierając je nie tylko wzrokowo, ale również zmysłowo i emocjonalnie. Autentyzm miejsca prowokował do aktywnego odbioru, uruchamiał odmienne sposoby percepcji i hybrydowe doświadczenia (obejmujące zmysły, intelekt, pamięć, cielesność<sup>203</sup>). Angażowanie widzów w wydarzenie burzyło podział na fikcję i realność, stwarzając sytuacje interakcji pomiędzy teatrem a życiem codziennym. Scenografia, obejmująca organizację relacji przestrzennych, materialność

196 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 41.

197 Zob. tamże, s. 47.

198 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 85.

199 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 45.

200 Por. Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20–27.

201 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 46.

202 Richard Schechner, *Environmental Theatre. Expanded Edition*, Applause, New York 1994, p. IX–X.

203 Por. Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.



i atmosferę miejsca, przyczyniała się do tego, że widz był włączany w doświadczenie powoływane wobec niego i z nim.

Poświadcza to przypadek z Wilna, o którym pisze Wierciński: przed rozpoczęciem pokazu starsza kobieta klękła przed ustawionym przez rezydentów na podeście krzyżem i „pobożnie się przeżegnała”<sup>204</sup>. Czy był to zatem „tylko” rekwizyt lub element dekoracji? Również recenzent ze Lwowa, gdzie *Wielkanoc* pokazano 6 lipca, podkreślał poczucie uczestnictwa w misterium:

*[Widowisko] zagrane na wolnym powietrzu, na tle precudnie rysującej się w świetle pochodni i reflektorów fasady kościoła Dominikanów, było czymś zjawiskowym, czymś, co niweczyło rozdział pomiędzy grającymi a widzami i łączyło wszystkich w głębokim, intensywnym przeżywaniu nadludzkiej tragedii Męki Syna Bożego i nadludzkiej również radości Zmartwychwstania*<sup>205</sup>.

Wierciński miał świadomość, że nie wszystkie dzieła dramatyczne nadają się do pokazów plenerowych. Bezsensem byłoby umieszczać na tle starzych ruin *Dom otwarty*, są jednak utwory szczególnie predestynowane do takich warunków:

*Są w literaturze dramatycznej polskiej i obcej dzieła, które ze względu na kosmiczną barwę i wagę duchową oraz rozmach konstrukcji artystycznej nie mieszczą się w ciasnym „pudełku” teatralnym [...]. Takie dzieła z istoty swej są twórczymi teatru napowietrznego, opartego o prawdziwą architekturę i niemalowaną przyrodę. Zaliczyć do nich należy misteria religijne, wielkie tragedie losu jednostki, tłumu lub narodu oraz igrzyskowe fantazje*<sup>206</sup>.

Do takich dzieł należał *Księżę Niezłomny* Calderóna / Słowackiego, którego Reduta pokazywała podczas wielkich akcji objazdowych w 1926 i 1927 roku<sup>207</sup>. <sup>15-17</sup> Iwo Gall, odpowiedzialny za wybór terenu gry i aranżację przestrzeni, korzystał z doświadczeń z plenerowych pokazów *Wielkanocy* – w odwiedzanych kolejno miastach często wybierał te same lokalizacje. Doszło jednak kilkadziesiąt innych miejsc. Jak oblicza Zbigniew Osiński, w 1926 roku Reduta dała 19 przedstawień *Księcia Niezłomnego* w 10 miastach (w Wilnie, Grodnie, Białymstoku, Nowogródku, Łucku, we Lwowie, w Krakowie, Poznaniu, Wejherowie i w Warszawie), zaś w 1927 roku, w ramach uroczystości sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego do Polski, były to 62 pokazy w 60 miastach<sup>208</sup>. Podczas pierwszej wyprawy Gall, jak sam wspomina, dobierał tło przeważnie z ruin murów, zamków, kościołów<sup>209</sup>. Grano także na dziedzińcach przypominających hiszpańskie *corrales* (na przykład na dziedzińcu Wawelu czy dziedzińcu jezuickim w Poznaniu). <sup>18</sup> W niektórych miejscowościach wyzyskiwano wertykalność zastanej architektury – na przykład w Poznaniu, gdzie spektakl grano na dziedzińcu dawnego Kolegium Jezuickiego, duch Fernanda zjawiał się w galerii szczytowej gmachu, a król rozmawiał z posłańcem z okna pierwszego piętra. Podobnie było we Lwowie, gdzie wykorzystano schody, główny portal oraz loggię kościoła Dominikanów. Otoczenie zostało tym samym stematyzowane i włączone w akcję. Natomiast do inscenizacji w 1927 roku Gall zbudował specjalną konstrukcję – „podest ruchomy, wzniesiony w kształcie olbrzymich, jak gdyby stylizowanych organów, będący jednocześnie ołtarzem dla dokonującej się ofiary i ośrodkiem koncentracyjnym widowiska”<sup>210</sup>. <sup>19</sup> Był to jedyny element scenografii prowadzący do zastanej

204 Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 49.

205 Władysław Kozicki, *Budowanie teatru narodowego. (Z powodu przedstawienia zespołu artystycznego Reduta)*, „Słowo Polskie” z 9 lipca 1924.

206 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 34–35.

207 Korzystam w tej części z hasła encyklopedycznego mojego autorstwa: *Księżę Niezłomny*, Teatr Reduta, Wilno 22 maja 1926, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/68298/ksiazka-niezlomny>; data dostępu: 28 października 2019.

208 Zob. Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty*, dz. cyt., s. 576–578.

209 Zob. Iwo Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie [w:] tegoż, Mój teatr*, dz. cyt., s. 240.

210 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 167.

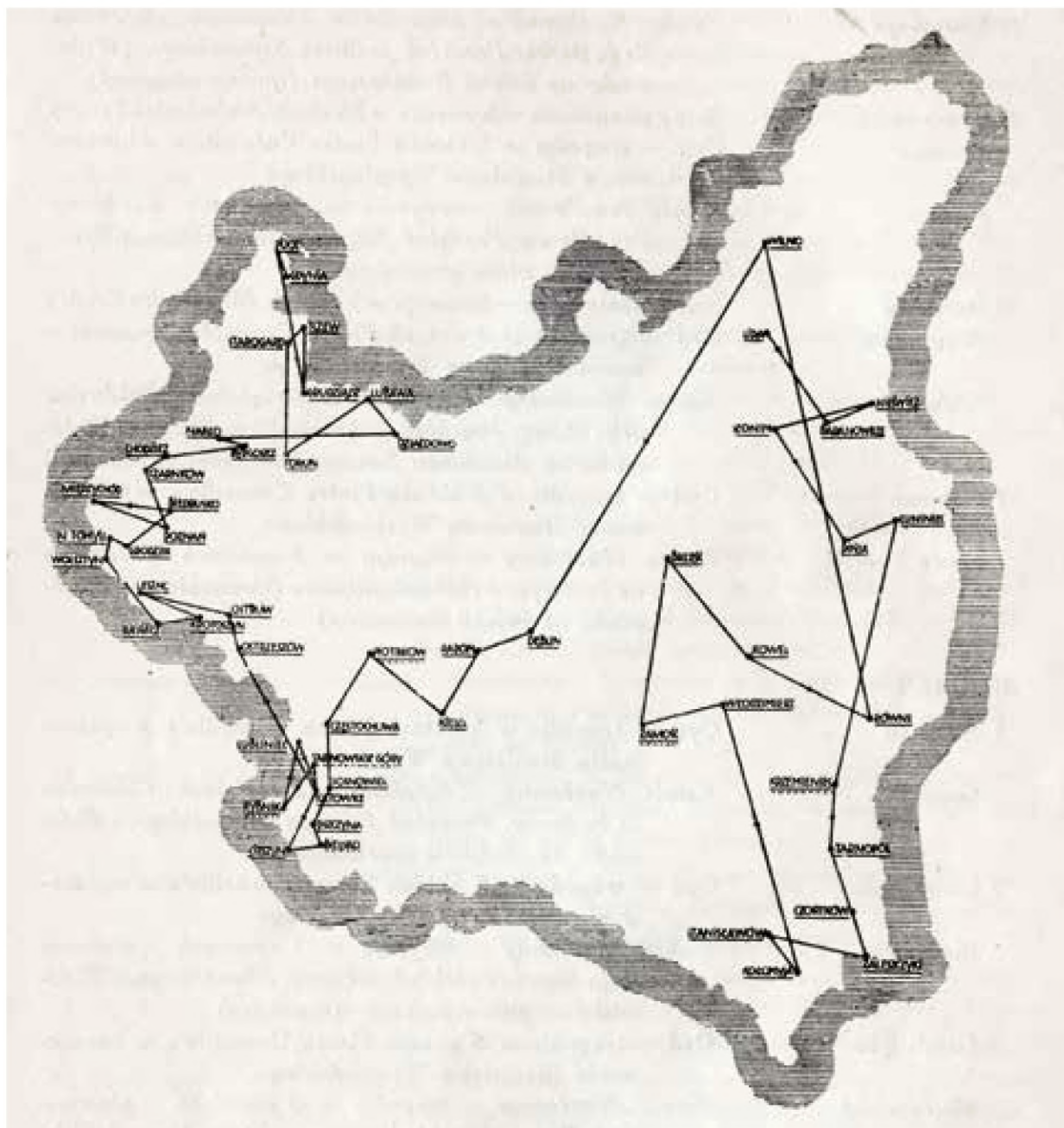
Afisz do *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego według projektu Stanisława Matusiaka.



Objazd Reduty z *Księciem Niezłomnym* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego, Pszczyna, 16 lipca 1927. IS PAN









przestrzeni. Miał on charakter symboliczny („prowadzące nań schody oznaczały kolejne etapy przemian głównego bohatera”<sup>211</sup>) i wyznaczał centralny mansjon misteryjnej sceny. Przestrzeń widowiska była umowna i simultaniczna – zachowano dyktowany misteryjną tradycją układ: wojska mauretańskie wkraczały od wschodu; portugalskie – od zachodu i w tym kierunku w finale kondukt pogrzebowy wynosił zwłoki Don Fernanda. Zarazem podest był elementem funkcjonalnym – był centralnym miejscem wydarzeń, skupiał wzrok widzów, stanowił podwyższenie dla wykonawców, mógł być źródłem światła (na zdjęciach z pokazu w Zamościu widać, że na schodkowej konstrukcji pionowej ściany stoją wielkie płonące znicze, co przydało mu także charakteru nagrobka). Umożliwiał także wybieranie otwartych przestrzeni (boiska, place, stadiony, ogrody, które dominowały w drugim objęździe), nieograniczonych tłem architektonicznym, co dawało szansę obejrzenia widowiska większej liczbie widzów<sup>212</sup>. „Sceny na wolnym powietrzu – pisał Gall – znoszą jedynie architekturę, względnie trójwymiarowe bryły, zresztą rozwiązujące się przeważnie światłem”<sup>213</sup>. Ponownie wykorzystywano żywy ogień i reflektory. Widowisko zaczynało się po zapadnięciu zmroku, między 20:30 a 21:30. Na znak rozpoczęcia trębacze grali fanfary. Z ciemności wynurzali się mauretańscy żołnierze w białych burnusach; trzymając w rękach pochodnie, tworzyli szpaler, którym wchodził Król Fezu z orszakiem. W świetle pochodni nacierały na siebie hufce chrześcijan i Maurów; pojedynki na koniach przypominały średniowieczne turnieje. Szczególne wrażenie sceny batalistyczne robiły w drugiej wersji widowiska, w której liczbę statystów i koni powiększono do 300, a akcji towarzyszyła orkiestra wojskowa<sup>214</sup>. Przedstawienie kończył widowiskowy kondukt pogrzebowy i wyniesienie trumny infanta.

Niewolnicy dźwigali trumnę na wyprostowanych ramionach, za nimi formował się pochód pieszych i konnych rycerzy. Wszyscy nieśli w rękach uniesione pochodnie. Długi oświetlony orszak wywoływał silne wzruszenie i dawał porażający efekt teatralny. „Światło żywego ognia, zwłaszcza poparte słowem i gestem, stworzyło niebywały nastrój misteriowy”<sup>215</sup>.<sup>120-23</sup>

Natura, architektura i żywy ogień dodawały dramatowi księcia patosu i monumentalizmu, zarazem jednak wpisały jego dzieje w naturalną przestrzeń i czas. Dramat jednostki przeobrażał się w dramat kosmiczny. Recenzent „Kuriera Wileńskiego” donosił:

*To nocne ugwieżdżone niebo stało się wspa-  
niałym rezonatorem wielkich namaszczonej  
słów, które na tle sztucznych butaforii na pewno  
raziłyby patosem. Inaczej brzmi i inny pogłos  
w sercach wywołuje słowo nabrzmiałe religijną  
ekstazą wobec żywego nieba i żywych kamieni  
świątynnych a inaczej, słabiej, szarzej wobec  
tektury i płócien rekwizytorskich*<sup>216</sup>.

Większość recenzentów zwracała uwagę na działanie naturalnych warunków, które współtworzyły misteryjny charakter widowiska. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” po obejrzeniu *Księcia Niezłomnego* na dziedzińcu zamku w Nieświeżu pisał:

*Widowisko na tle architektury historycznego  
zamku i wśród odgłosów fanfar redutowego ry-  
cerstwa na koniach, oraz dzwonów z wieży zega-  
rowej, [...] wśród blasków reflektorów i płonących  
pochodni mistycznymi wprost barwami, [wśród]  
rozdzwonionej tysiącem odgłosów w starych mu-*

211 Jacek Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1995, s. 192.

212 Pokazy gromadziły wielotysięczną publiczność – w Krzemieńcu było 15 tys. widzów, w Częstochowie – 11 tys., w Pińsku – 8 tys., w Poznaniu – 7 tys., w Stanisławowie i Gdyni – 5 tys., w Nieświeżu – 4 tys.,

w Katowicach – 3 tys. (zob. Iwo Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, dz. cyt., s. 239; Bożena Frankowska, „Teatr napowietrzny” *Juliusza Osterwy*, „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 4, s. 436).

213 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 95.

214 Zob. Iwo Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, dz. cyt., s. 239.

215 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 166.

216 „Kurier Wileński” z 26 maja 1926, cyt. za: Bożena Frankowska, „Teatr napowietrzny”..., dz. cyt., s. 434.

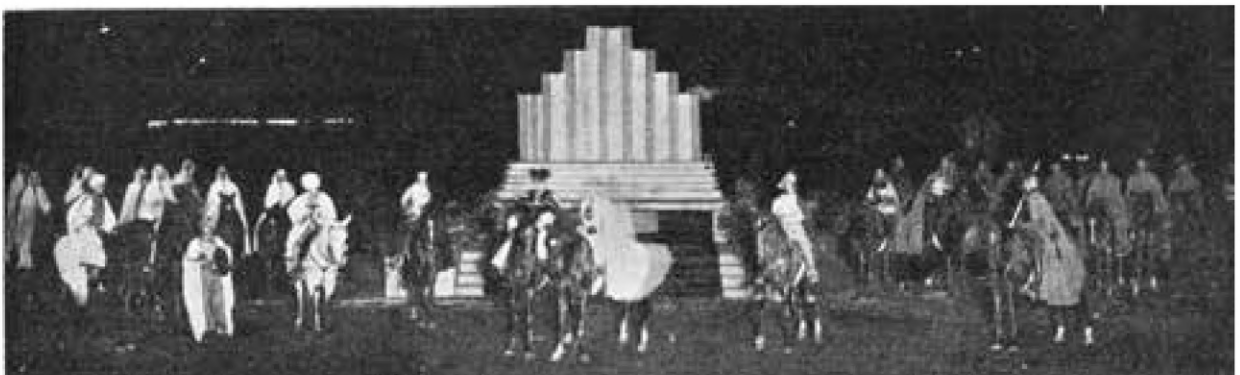


18

Przedstawienie *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego  
na dziedzińcu Szkoły Podchorążych  
w Warszawie, 18 sierpnia 1926. Fot. W. Pikiel.  
Przedruk za: „Tygodnik Ilustrowany” 1926,  
nr 35, s. 569.

19

Przedstawienie plenerowe *Księcia  
Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barki /  
Juliusza Słowackiego, 1927 – w głębi  
scena projektu Iwona Galla. Przedruk za:  
Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny.  
Próba syntezy*, Drukarnia Współczesna,  
Warszawa 1935, s. 161.





20

Przedstawienie plenerowe *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego przed Ratuszem w Zamościu, 24 czerwca 1927. IT



21

Przedstawienie plenerowe *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego przed Ratuszem w Zamościu, 24 czerwca 1927. IS PAN

22

Juliusz Osterwa jako Don Fernand w *Księciu Niezłomnym* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego, przedstawienie na dziedzińcu Szkoły Podchorążych w Warszawie, 18 sierpnia 1926. Fot. W. Pikiel. Przedruk za: „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 35, s. 569.



23

Edmund Wierciński jako Don Fernand w *Księciu Niezłomnym* Pedra Calderóna de la Barki / Juliusza Słowackiego, Sosnowiec 13 lipca 1927. MT





24  
 Archiwum Reduty w Wilnie. Album Janiny  
 Jasielskiej/MT

25  
 Teatr na Pohulance w Wilnie, lata 30.  
 XX wieku; karta pocztowa.



26  
 Iwo Gall w archiwum Reduty w Wilnie.  
 Album Janiny Jasielskiej/MT

*rach poezji wieszczą tworzyło nastrój misterium o niesamowitej skali napięć dramatycznych*<sup>217</sup>.

Orlicz zauważał, że (jak w przypadku *Wielkanocy*) osobliwe warunki, które podnosiły natężenie emocji, misteryjna powaga i religijna wręcz atmosfera widowiska, przestrzeń dzielona przez wykonawców i widzów, umożliwiały tym drugim zaangażowanie i uczestnictwo w wydarzeniu:

*Widz i słuchacz w jednej osobie odczuwa płynącą z widowiska misteryjność i nastawiony konstrukcją swej organizacji psychicznej wchłania chciwie tę obrzędowość, która wśród płonących pochodni, tajemniczości, ognia połączonego z wichrem, pochrzęstu zbroi i piorunów słowa, współgrania melancholii, smętku, zadumania, trąb – stwarza z reakcją widza i słuchacza niejako funkcję współtwórczą widowiska, nierozzerwalny, nieodłączny, ściśle organiczny element tego dziwnego nabożeństwa, które podnosi, wzmacnia, regeneruje*<sup>218</sup>.

Trzeba zrozumieć patos tych wypowiedzi, które próbowały oddać emocje i doświadczenia uczestników. Uświadamiają one, że siła oddziaływania plenerowego *Księcia Niezłomnego* była istotnie ogromna. Odnosi się wrażenie, że był to przykład już nie teatru, a obrzędu o wspólnotowym, religijnym nieomal charakterze. Widz był wytrącany ze swej tradycyjnej roli i musiał się odnaleźć w sytuacji, która angażowała jego uczucia i zmysły, która przeobrażała go we współuczestnika misterium i włączała w powoływane tu i teraz doświadczenie. Jak pisał w 1924 roku Wierciński, teatr napowietrzony to teatr „o śmiałym rozmachu zespołowych form artystycznych i żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń”<sup>219</sup>. W dorobku Reduty znalazło się miej-

sce także na teatr widowiskowy, monumentalny, ogromny, dla masowej publiczności.

### Wileńskie projekty Galla

Po przeniesieniu Reduty do Wilna zespół objął gmach Teatru Polskiego na Wielkiej Pohulance, który zgodnie z obietnicą wojewody Władysława Raczkiewicza i Edwarda Rydza-Śmigłego, którzy ściągnęli Osterwę do Wilna, poddano remontowi i modernizacji. Gmach został zbudowany w latach 1911–1913 z inicjatywy zamożnego ziemianina Hipolita Korwin-Milewskiego oraz składek Polonii wileńskiej według projektu Wacława Michniewicza i Aleksandra Parczewskiego. <sup>24–25</sup> Teatr był wówczas jednym z niewielu budynków w Wilnie posiadających centralne ogrzewanie, kanalizację i wodociąg. Nad przebudową w 1925 roku czuwał Iwo Gall <sup>26</sup>, we współpracy z architektem, profesorem Uniwersytetu Stefana Batorego – Juliuszem Kłosem<sup>220</sup>.

*Scenę obniżono o 80 cm, powiększono do 10 m szerokości i 24 m głębokości, zbudowano dwie duże zapadnie i zainstalowano nowoczesny regulator światła. Iwo Gall dobudował proscenium z ruchomych brył sześciennych, które umożliwiały różne rozwiązania techniczne*<sup>221</sup>.

Kierownictwo Reduty złożyło w warszawskiej firmie zamówienie na nową kurtynę, zasłony, chodniki i obicia meblowe<sup>222</sup>. Urządzono mechanizm ruchomej sceny, zbudowano nowe przejścia i korytarze, palarnię dla aktorów, bufet, odremontowano garderoby oraz zaplecze techniczne. Zamontowano nowoczesne oświetlenie („za ów nowoczesny regulator światła kierownictwo Reduty aż do koń-

217 „Kurier Warszawski” z 7 lipca 1927, cyt. za: Jacek Popiel, *Dramat a teatr polski...*, dz. cyt., s. 194.

218 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 165.

219 Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 34.

220 Zob. Agnieszka Wójtowicz, *Juliusza Osterwy epizody wileńskie*, „Kwartalnik Opolski” 2016, nr 1, s. 31.

221 Michał Orlicz, *Szesnaście Reduty*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1936, nr 5, s. 152–153, cyt. za: Marek Białota, *Pierwszy sezon teatralny Reduty w Wilnie*, [w:] *Od strony Kresów. Studia i szkice*, red.

Halina Bursztyńska, Tadeusz Budrewicz, Swietłana Musijenko, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1994, s. 76.

222 Zob. Halina Stankiewicz, *Z archiwaliów Reduty w Wilnie w latach 1925–1930*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2” 2002, s. 210.

ca pobytu w Wilnie nie było w stanie zapłacić<sup>223</sup>). Remont kosztował około 140 tys. złotych polskich i wpędził Redutę w dług<sup>224</sup>. Już we wrześniu, mimo subwencji, zaczęło brakować pieniędzy (wśród wilnian urządzono zbiórkę na uruchomienie teatru, ale zebrano tylko 10 tys. złotych<sup>225</sup>). Na widowni zmieniono wszystko – od lamp po kolor ścian i podłóg. Zawieszono nowe portierey i kotary. Kuluary wyłożono suknem<sup>226</sup>. Ściany widowni były w kolorze ultramaryny, co stwarzało nastrój powagi i skupienia, ale też czyniło to miejsce nieco... smutnym<sup>227</sup>. Widownia Teatru na Pohulance była obliczona na 900 miejsc<sup>228</sup>. Reduta po raz pierwszy (i ostatni) miała do dyspozycji obszerną, nowoczesną i profesjonalnie wyposażoną scenę z wielką widownią o tradycyjnym amfiteatralnym układzie, z dwoma kondygnacjami balkonów, czyli budynek teatralny z prawdziwego zdarzenia. Czy była to radość, czy przekleństwo? Do tej pory działała w warunkach odbiegających od standardowych, natomiast w Wilnie przyszło jej zmierzyć się z tradycyjną architekturą teatralną. Z pewnością oznaczało to koniec teatru kameralnego (przedstawienia przygotowane w Warszawie musiały zostać dostosowane do nowych warunków scenicznych) oraz to, że Reduta będąc dotąd „jedną z” wielu warszawskich scen, o wyraźnym profilu studyjnym, stanęła wobec faktu prowadzenia głównej sceny w mieście, jak również to, że nowe premiery były od razu przewidywane do grania w siedzibie oraz w objeździe. Ciężar tych zmian wziął na barki Iwo Gall, sprawujący od sezonu 1925/1926 kierownictwo artystyczno-malarskie w Reducie, a przez cały okres wileński pracujący jako jej naczelny scenograf.

Choć Reduta sprowadziła się do Wilna w lipcu 1925 roku, to z powodu przedłużającego się remontu nie miała sceny aż do Świąt Bożego Narodzenia

(odbyła w tym czasie trzy objazdy po kresach, docierając w grudniu 1925 roku na Łotwę, i pokazała wilnianom *Fircyka w zalotach* oraz *Uciekła mi przepióreczka* w zaimprovizowanych naprędcie przestrzeniach – auli gimnazjum Lelewela oraz w Sali Ratuszowej w Magistracie). Dopiero 23 grudnia 1925 roku zainaugurowano sezon w stałej siedzibie premierą *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego. Już w tej pierwszej inscenizacji Gall zburzył ramy sceny pudełkowej i zerwał z tradycyjnym podziałem scena – widownia. Innowacją wprowadzoną przez Galla na scenie na Pohulance były wspomniane składane sześciany, które tworzyły rodzaj ruchomego proscenium. W zależności od potrzeby można je było układać w prostopadłą ścianę, w dowolnie rozmieszczone stopnie (w środku lub z boków), można też je było całkowicie lub częściowo usuwać<sup>229</sup>. Ta „ruchoma dobudówka” powiększała płaszczyznę sceny i wysuwała ją ku widowni, umożliwiała też łączenie sceny z widownią i formowanie przejścia z widowni dla aktorów<sup>230</sup>. Pomiędzy pierwszym rzędem a podium Gall pozostawił szeroki pas wolnej przestrzeni z dwoma bocznymi wejściami przy scenie. Scena była lekko wzniesiona, bez rampy i budki suflera. Pisał Stefan Srebrny:

*Proscenium tym i wejściami Reduta posługuje się bardzo często, wyzyskując je w różny sposób i osiągając nieraz znakomite rezultaty w sensie zbliżenia widza do akcji scenicznej i wciągnięcia go w odrębny, zaczarowany świat teatru*<sup>231</sup>.

O możliwościach wykorzystania proscenium i niedocenianiu jego funkcji we współczesnym teatrze Gall pisał w cytowanym już tekście programowym *Budowniczy tła scenicznego*, który powstał w latach 1929–1931, po doświadczeniach pracy w Reducie

223 Tamże, s. 209.

224 Zob. Zbigniew Osiński, *Reduta w Wilnie*, [w:] tegoż, *Pamięć Reduty*, dz. cyt., s. 180.

225 Zob. Józef Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 287.

226 Zob. Agnieszka Wójtowicz, *Juliusza Osterwy epizody wileńskie*, dz. cyt., s. 31.

227 Zob. Stefan Brem, *Byłem z nim*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 243.

228 Zob. *Wilno XX–XXI wiek. Przewodnik architektoniczny*, pod red. Mariji Drémaité, Rūty Leitanaite, Juliji Reklaité, przeł. Kamil Pecela, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, 2019, s. 28.

229 Zob. Stefan Srebrny, *Zwycięstwo moralne*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 600.

230 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 141–142.

231 Stefan Srebrny, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 601.



wileńskiej. Według niego, proscenium (przedscenie, czyli w nomenklaturze Redutowej „bliź”) jest jedną z najważniejszych części teatru, „jako że należy do sfery kontaktującej świat aktora ze światem widza”<sup>232</sup>. Poprzez konstrukcję proscenium można aktora odgradzać od widza bądź go do niego zbliżać – zrównanie poziomu lub stopnie prowadzące na widownię wzmocniają kontakt widza ze sceną i wciągają go w nastrój dramatu (jest to konstrukcja odpowiednia dla teatru kameralnego). W teatrze misterium bliź może służyć jako miejsce dla intermedii lub jako neutralny teren dla akcji objaśniającej, natomiast w teatrze widowiskowym i eksperymentalnym proscenium powinno „posiadać sprawność formowania podlegającą pomysłom i inwencji artystów”<sup>233</sup>. Inscenizator może wówczas uzyskać dodatkowe wejście dla aktora na scenę (pierwsze jest z głębi sceny, kolejne z jej boków, natomiast to, które daje aktorowi największą możliwość skupienia, wiedzie od szyi scenicznej, dając „kapitałny dostęp do sceny z przedscenia”<sup>234</sup>). **«27-30»**

Właśnie to rozwiązanie Gall wraz z Osterwą wykorzystali w wileńskim *Wyzwoleniu*. W II akcie grający Konrada Osterwa znajdował się na proscenium, na tle zapuszczonej zasłony, przy półoświetlonej widowni. Maski – „zwyczajni ludzie jak gdyby z publiczności, w marynarkach, bez charakteryzacji”<sup>235</sup> – przychodziły do Konrada z szyi scenicznej – bocznymi drzwiami proscenium, osaczały go, zagrządzając mu wyjście – za plecami miał zasłonę, przed sobą tłum Masek (co jest doskonale widoczne na zachowanych zdjęciach). Scena rozgrywała się na schodach i na dolnym proscenium, tuż przed rzędami krzeseł, sam tylko Konrad wchodził chwilami na proscenium górne. Maski gromadziły się tyłem do widzów, stały po ich stronie, w ich przestrzeni, będąc niejako „ucieśnieniem dzisiejszej opinii społecznej” – „ludź-

mi takimi jak my, widzowie”<sup>236</sup>. „Dyskusja między nimi i Konradem toczyła się w najbliższym sąsiedztwie widzów, robiła wrażenie dyskusji z nimi samymi”<sup>237</sup>.

*Maski, nie ucharakteryzowane zgoła na widziadła ani na bezosobowe schematy, nie ucharakteryzowane w ogóle, szereg postaci powszednich, ludzi zwykłych, krążą na poziomie widowni, podchodzą do Konrada prawie spośród publiczności. To nie blade refleksy myśli Konrada – to kształty życia, poszczególne elementy współczesnej rzeczywistości polskiej, to konkretni wyraziciele poglądów, prawd i kłamstw nurtujących społeczeństwo [...]. Dla Wyspiańskiego Maski te to nie były abstrakta, ale to byli żywi, konkretni ludzie z jego codziennego otoczenia. Wiadomo, że w pierwszej redakcji „Wyzwolenia” oznaczał je poeta wprost nazwiskami poszczególnych swych znajomych i przyjaciół”<sup>238</sup>.*

Srebrny określił pomysł Galla i Osterwy jako „kolumbowe rozwiązanie” i stwierdził, że po raz pierwszy „II akt *Wyzwolenia* zaczął żyć w teatrze, interesował, emocjonował i wstrząsał”<sup>239</sup>.

Natomiast w I i III akcie dramatu Wyspiańskiego Gall wykorzystał podesty i schody ustawione na scenie, by poprzez różnice w poziomach zaznaczyć napięcia między poszczególnymi grupami postaci (sprzyjało to także plastycznemu rozlokowaniu grup w scenach zbiorowych). Pośrodku ustawił podium przeznaczone dla samotnego mówcy, chór otaczał podium z obu stron i przytakiwał kolejnemu przemawiającemu (co Srebrny uznał za niezamierzoną ironię, gdyż ten sam tłum przytakiwał najsprzeczniejszym hasłom<sup>240</sup>). W ostatnim akcie na podium ukazywał się hieratyczny Geniusz (Edmund Wierciński), który nie chodził od grupy do grupy, ale gestem, poprzez wyciągnięcie ręki,

232 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 51.

233 Tamże, s. 53.

234 Tamże, s. 57.

235 Stefan Srebrny, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 601.

236 Tenże, *Wyspiański w Reducie*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 656.

237 Tamże.

238 Stanisław Pięgoń, „Wyzwolenie” Stanisława Wyspiańskiego w *Reducie*. Uwagi dorywcze o inscenizacji dzieła, „Dziennik Wileński” z 5 stycznia 1926.

239 Stefan Srebrny, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 601.

240 Zob. tenże, *Pierwszy sezon Reduty w Wilnie (1925/26)*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 607.





27-30

Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, Reduta  
w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall,  
prem. 23 grudnia 1925. Fot. Jan Buřhak/MT





wskazywał osobę, która miała przemówić („to wrażenie potężne, niezatarte, monumentalne”<sup>241</sup>). Sceny te rozgrywały się na tle kotar, Katedra Wawelska nie została odtworzona realistycznie, jedynie zasygnalizowana poprzez dwa reliefowe nagrobki po obu bokach sceny. Układ ten opierał się na prostocie i umowności, przestrzeń była skomponowana wertykalnie, tworząc rodzaj „sceny pionowej”, o której Gall pisał w *Budowniczym tła scenicznego*. Charakteryzuje się ona zróżnicowaną wysokością terenu, nieznaczną głębokością i schodami bezporęczowymi o niewielkiej szerokości, nadaje się zaś najlepiej do masowych widowisk, gdzie ważne jest rozplanowanie grup, a jednostki odgrywają role przodujące tym grupom. Gall zaprojektował w swym manifestie taką scenę i precyzyjnie rozpiął jej poziomy. Scena z *Wyzwolenia* nie była dokładnym jej odwzorowaniem, ale wyrażała tę samą zasadę: pionowego grupowania postaci i wykorzystania podestów i schodów dla operowania masami „bez zatrącenia ich wyrazu przez perspektywę”<sup>242</sup>. Nie chodziło o głębię, ale o wertykalność. Gall niezmiernie cenił podesty i możliwość różnicowania dzięki nim poziomów sceny – „ umiejętne ich zastosowanie rozwija niezwykle wyrazistość reagowań aktora”<sup>243</sup>. „Różnego rozmiaru i rodzaju podesty i stopnie, kuby, równie pochyłe” są nie tylko inspirującym materiałem dla scenografa czy reżysera, ale pomocne są w pracy aktorskiej, gdyż ułatwiają rozumienie treści, pamięciowe opanowanie tekstu i dają aktorowi możliwość uzyskania wielu ciekawych momentów uczuciowych i sytuacyjnych<sup>244</sup>. Zresztą „cóż to za aktor, który potrafi być sobą, postacią, tylko na równej podłodze”<sup>245</sup>.

W wileńskich projektach Galla ujawnia się tendencja do skrótu, syntetycznych prostych form, stosowania geometrycznej bryły i symbolicznego operowania światłem. Widać to szczególnie w ins-

cenizacjach dramatów Wyspiańskiego. W *Weselu* (prem. 4 listopada 1925 w Suwałkach; 19 stycznia 1926 w Wilnie) Gall zastosował dwudzielność sceny:

*Izba większa, na planie pierwszym, ma być terenem rzeczywistości duchowej, zjaw drugiego aktu, życia w drugiej potędze; izba mniejsza w głębi jest sceną rzeczywistości weselnej, klepiskiem życia zwykłego. Pod koniec aktu trzeciego, kiedy rzeczywistość urasta do potęgi symbolu, graniczna smuga cienia znika, obie izby zlewają się w jedność wyższego rzędu*<sup>246</sup>. <sup>31</sup>

Scenografia w głębi przedstawiała realistycznie ujętą izbę wiejską, a boczne jej ściany wydłużono ku przodowi kotarami. To było miejsce weselników, natomiast Osoby Dramatu pojawiały się na planie pierwszym, który w sposób wyolbrzymiony powtarzał elementy planu drugiego – „realnego”. Znajdowały się tu przedmioty nadnaturalnych rozmiarów (okno, skrzynia, wieniec dożynkowy). Na tej samej zasadzie osobom z szopki odpowiadały Osoby Dramatu: „małym – wielcy, znikomym – wieczni”<sup>247</sup>. „Wspaniały prymitywizm tego symbolu śmiało można nazwać jednym z najświetniejszych twórczych rozwiązań ściśle teatralnych”<sup>248</sup>. Z przodu występowały postacie nadprzyrodzone, ludzie rzeczywistości wkroczyli w tę sferę dopiero w scenie ostatniej. W finale oczekująca gromada patrzyła wprost w czeluść widowni. Wrażenie było wstrząsające. Niezwykłym momentem było także przejście Chochoła przy zapuszczonej kurtynie, przed rozpoczęciem II aktu przez widownię (z lewych drzwi prosceniowych w prawe). „Realne zetknięcie widza z Chochołem przejmowało widza dreszczem mistycznym”<sup>249</sup> – najsilniej bowiem działa – twierdził Srebrny – cielesne zetknięcie ze zjawiskami nadprzyrodzonymi, łamiąca iluzję konkretyzacja rzeczy nieuchwytnych<sup>250</sup>.

241 Tenże, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 601.242 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 64.

243 Tamże, s. 66.

244 Zob. tamże, s. 66–67.

245 Tamże, s. 66.

246 Stanisław Pięgoń, *Rozmowa o „Weselu”*, „Dziennik Wileński” z 6 lutego 1926.247 Stefan Srebrny, *O „Weselu” w Reducie*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 594.248 Tenże, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 602.

249 Tamże.

250 Zob. Stefan Srebrny, *O „Weselu” w Reducie*, dz. cyt., s. 595.

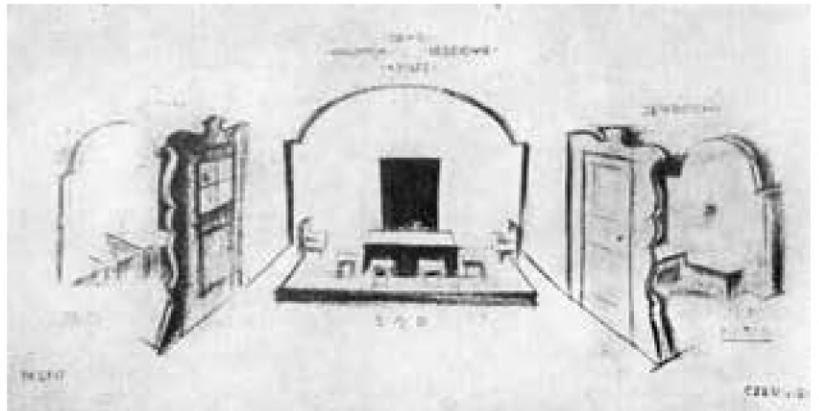


31

Stanisław Wyspiański *Wesele*, Reduta,  
scen. Iwo Gall; prem. 4 listopada 1925  
(Suwałki), prem. 19 stycznia 1926 (Wilno).  
Fot. Jan Buthak / MT

32

Iwo Gall, Projekt scenografii do *Sędziów*  
Stanisława Wyspiańskiego.  
Fot. A. Drozdowski. Przedruk za: Iwo Gall,  
*Mój teatr*, Wydawnictwo Literackie,  
Kraków 1963, s. 190.



33-34

Stanisław Wyspiański *Sędziowie*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie,  
scen. Iwo Gall, prem. 28 listopada 1927. Fot. Jan Buthak. Przedruk za: Michał  
Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Drukarnia Współczesna,  
Warszawa 1935, s. 147.



Powszechnie chwalono Redutę za symboliczne, a nie naturalistyczne ujęcie dramatu, unikanie „plotki o *Weselu*” i reportażowości (czyli rezygnację z odwzorowywania autentycznych postaci z wesela Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny). Limanowski w swej koncepcji interpretacyjnej całkowicie abstrahował od anegdotycznej strony *Wesela*<sup>251</sup>. Mimo że przez ponad rok studiowano topografię domu Tetmajera, finalna scenografia była prosta, symboliczna, umowna i dostosowana do objazdów. Nowinką było to, że dla gości z miasta Gall zaproponował stroje współczesne A.D. 1925, nie zaś z 1901 roku. Krótkie sukienki i nowoczesne fryzury panienek wzbudzały tyleż krytyki, co entuzjazmu. Dziś takie uwspółcześnienie sztuki poprzez kostium jest standardem, ale wówczas niesło wyraźny komunikat – odzierało *Wesela* z jego historyczności i anegdotyczności, by dramat mógł przemówić do swoich współczesnych, o tym, co jest tu i teraz do myślenia (warto przypomnieć, że Edmund Wierciński z uczniami Instytutu Reduty analizował wówczas „studium o *Hamlecie*” Wyspiańskiego, postulujące aktualizację arcydzieł, a Gall prowadził ćwiczenia nad „plastycznym wydobywaniem istoty utworu”, czemu służyć miało lepienie z wosku i plasteliny figurek bohaterów *Wesela*, wyrażających ich temperament, sposób zachowania się i ekspresji, co miało pomóc w interpretacji postaci. Był to rodzaj „plastycznego komponowania postaci”<sup>252</sup>). Srebrny kończył swą recenzję jednoznaczną pochwałą: „Znalezienie nieistniejącego teatru Wyspiańskiego jest jednym z naczelných zadań sztuki polskiej. Jeszcze wczoraj byliśmy od tego celu nieskończenie dalecy, a dziś, dzięki Reducie, jesteśmy już znacznie bliżej”<sup>253</sup>.

W *Sędziach* (we własnej reżyserii) wystawionych wraz z fragmentami *Nocy listopadowej* w dwudziestą rocznicę śmierci Wyspiańskiego (prem. 28 listopada 1927) Gall nawiązał z kolei do budowy sceny miste-

ryjnej. Przestrzeń sceny podzielił na trzy części. Pośrodku, we właściwiej karczmie, znajdowało się podium, na które wchodził sędziowie i ci, przed którymi „odkryła się prawda prawd najwyższych” (*Dziad* w rozmowie z Samuelem, *Jewdocha* w scenie rozpacz, *Joas* i *Samuel* jako oskarżyciel siebie). Poniżej odbywała się akcja właściwa – „życie pełne małostek i nikczemności”. Po obu stronach karczmy znajdowały się dwa różne światy – *Jewdochy* i *Joasa*: po prawej (od strony widza) świat nędzy i grzechu, upadku i rozpacz piekielnej skąpany w czerwonym świetle, zaś po lewej świat *Joasa*, zatopiony w mgłę błękitno nieziemskiej, będącej wyrazem najczystszych i najwyższych marzeń i olśnieniu dziecka-artysty. Srebrny chwalił rezygnację z naturalistycznej, opisowej dekoracji (drobiazgowo kopiowanego wnętrza karczmy). Podkreślał, że Wyspiański:

*buduje tragedię w duchu greckim z materiału współczesnej sobie wsi polskiej, a nawet żydowskiej karczmy. Odnaturalizowuje – w koncepcji i tekście poetyckim – środowisko i bohaterów, nadaje im formę syntetyczną, posągową, formę tragiczną*<sup>254</sup>. 「32-34」

Tło naturalistyczne jest diametralnie przeciwne założeniom ideowym tekstu, natomiast misteryjny tryptyk od razu sytuuje tragedię w kontekście religijnym – grzechu, winy i odkupienia. „Czarne kotary, białe tło w części środkowej jaskrawa czerwień podium (na którym w scenach końcowych wznosiły się ponad głowy obecnych postaci *Joasa* i *Samuela*) i gryząca zieleń [stołu i] stołków – to wszystko”<sup>255</sup>. W tej scenografii Gall posłużył się skontrastowanymi, wyrazistymi barwami, opozycją światła i mroku oraz kolorowym, symbolicznym oświetleniem. Formy były proste, zgeometryzowane – mansjony (przypominające nagrobki

251 Zob. Marek Białota, *Pierwszy sezon teatralny Reduty w Wilnie*, dz. cyt., s. 77.

252 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 134–136; Stefania Kornacka, „*Teoria*”, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 133–146.

253 Stefan Srebrny, *O „Weselu” w Reducie*, dz. cyt., s. 597.

254 Tenże, *Wyspiański w Reducie*, dz. cyt., s. 664.

255 Tamże, s. 665.



czy może raczej macewy) wyraziście odcinały się od ciemnego jednolitego tła. Gall stworzył „proste, monumentalne i umowne ramy dla tragedii”<sup>256</sup>. Natomiast Czesław Jankowski (który regularnie krytykował Redutę przez cały okres wileński<sup>257</sup>) uznał *Sędziów* za skandal, przeinaczenie i przero-bienie oryginalnego dzieła *à la* Meyerhold (którego nie cenił) i stwierdził, że „symboliczno-skrótowa” inscenizacja i wpakowane Wyspiańskiemu grubo podkreślone symbole bynajmniej nie wzmocniły ideowej koncepcji dramatu. Raziły go skonstrastowane barwy i symbolicznie wydzielone plany, dodał złośliwie, że dla jeszcze większej przejrzystości można było umieścić na scenie tabliczki z napisami: „tu cierpi niewinność”, „tu panoszy się grzech”, „tu popełniona jest zbrodnia”<sup>258</sup>. Niezrażony tym atakiem Osterwa gratulował w liście Gallowi:

*Z opisu Jankowskiego z radością wyczytałem, że „Sędziowie” musiały [sic!] się ukazać zadowolniając. Pisała mi zresztą o tym i Halinka [Gallowa], i Halina Ho[hendlinger] – ale dopiero teraz wyczytałem szczegóły bardzo interesujące. Tą i tylko tą drogą trzeba iść dalej. Z niedomówień Edwarda [Zielińskiego] domyślałem się, jakobyś Ty sam i inni trochę byli zachwiani po recenzji Grzyba. To byłby wstyd – ponury dla mnie wstyd. Będąc żywcem we Lwowie i w Łodzi, a słuchając, co się dzieje w Krakowie i w Poznaniu, a patrząc, co tu się wyprawia w Warszawie, upewniam się, że jesteśmy na drodze jedynej, własnej – i ideowo, i organizacyjnie, i artystycznie*<sup>259</sup>.

W wystawionej wspólnie z *Sędziami* scenie w szkole podchorążych z *Nocy listopadowej* znowu zaś dało się dostrzec przełamywanie przez Galla ram sceny pudełkowej. Grupę podchorążych umieścił on pod sceną, a Wysocki przemawiał do nich ze

sceny, przez balustradę schodów<sup>260</sup>. Antyczne boginie nosiły jednolite białe stroje (łącznie z białymi hełmami i włosami), co według Srebrnego było nawiązaniem do marmurowych greckich posągów.

Konstrukcję trójdzielnej symultanicznej sceny misteryjnej Gall wykorzystał już wcześniej w inscenizacji *Głazu granicznego* Emila Zegadłowicza (prem. 18 kwietnia 1926), gdzie również wydzielił trzy plany gry, odpowiadające poszczególnym postaciom. W centrum znajdował się przekrój góralskiej chaty – środkowa komora była miejscem męskiego bohatera, kobiece bohaterki zajmowały boczne sienie. Nad chatą piętrzyły się schematycznie przedstawione olbrzymie szczyty gór. Gall ponownie wydłużył proscenium i połączył je z poziomem widowni. Na nim, „przed chatą, w obliczu gór” rozgrywały się szczytowe momenty dramatu religijnego – po bokach stały dwa małe wzniesienia, „niby cokoły posągów” dla kobiecych bohaterek. Aktorzy wykorzystywali boczne drzwi prosceniovne, podtrzymując ciągły kontakt z widownią<sup>261</sup>. Według Srebrnego, Gall umiejętnie połączył mistyczny wydzźwięk dramatu z realistycznym sztafażem: <sup>135</sup>

*W typowo symbolistycznym dramacie Zegadłowicza akcja i słowo oscylują ciągle między znaczeniem realnym, życiowym, jednostkowym i sensem wyższym, metafizycznym. Teatr wyrażał to oscylowanie akcji pomiędzy wnętrzem chaty i otwartym proscenium*<sup>262</sup>.

Również recenzent „Słowa” uznał, że „zdołano znaleźć przejścia stopniowe od realizmu scenicznego do mistyki poetyckiej i umiejętnie zestroić przedstawienie, które należało w całej działalności Reduty do najbardziej jednolitego i zharmonizowanego z punktu widzenia prezentacji teatralnej”<sup>263</sup>.

256 Tamże.

257 Zob. Agnieszka Marszałek, *Zła prasa Reduty*, [w:] *Reducie na stulecie*, dz. cyt., s. 345–392.

258 Cz.[esław]J.[ankowski], *W dwudziestą rocznicę*, „Słowo” z 29 listopada 1927; tenże, *Dookoła teatru*, „Słowo” z 13 grudnia 1927.

259 List do Iwona Galla, Warszawa, 16 grudnia 1927, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, wstęp Jerzy Zawieyski, listy zebrała Elżbieta Osterwianka, red. Edward Krasiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 92.

260 Zob. Stefan Srebrny, *Wyspiański w Reducie*, dz. cyt., s. 663.

261 Zob. tenże, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 602; tegoż, *Pierwszy sezon Reduty w Wilnie (1925/26)*, dz. cyt., s. 608.

262 Tenże, *Pierwszy sezon Reduty w Wilnie (1925/26)*, dz. cyt., s. 608.

263 W.[iktor] P.[iotrowicz], „*Głaz graniczny*” w *Reducie*. (Po premierze), „Słowo” z 20 kwietnia 1926.

Docenił koncept Galla, czyli „połączenie realistycznej chałupy z symbolicznie strzelistymi konturami gór. Chatka góralska w przekroju na tle owych górskich szczytów, przy umiejętnym operowaniu efektami świetlnymi, robiła bardzo dobre wrażenie; zgodne z całością nastroju sztuki. Niechby tylko nie prztykały szepsle elektryczne podczas błyskawic”<sup>264</sup>. Wielkie wrażenie robiła, „wstrząsająca do głębi” w momencie szczytowym, scena burzy, którą – jak wiemy z powyższej recenzji – uzyskano za pomocą błysków świetlnych.

Gall miał tendencję do prostych, geometrycznych konstrukcji architektonicznych o proweniencji kubistycznej<sup>265</sup>. Proste ołtarzowe formy, które są miejscem koncentracji działań postaci, wykorzystał też w omawianym już *Księciu Niezłomnym* oraz w inscenizacji *Okna* Andrzeja Rybickiego (prem. 4 listopada 1927). Zgodnie z sugestią autora *Kostiumu Arlekina* (wystawionego pod zmienionym tytułem) przestrzeń sceny została podzielona na dwa plany – po prawej znajdował się mieszczański salonik, będący też miejscem pracy głównego bohatera – prowincjonalnego adwokata, po lewej – rodzaj ciemnego, zagraconego poddasza, wypełnionego wizjami jego nieszczęśliwej młodej żony – symbolicznymi postaciami w czarnych maskach. Te dwa światy – fantazji i przyziemności – oddzielała nieprzekraczalna granica – biały pas szerokości około 1 m, zaznaczony na podłodze i na tylnej ścianie. Przepoławiał on przestrzeń sceny – prawa jej część była wypełniona światłem dochodzącym z okna, lewa pogrążona w mroku. W gabinecie męża Łucja oddawała się marzeniom przy tytułowym oknie, umieszczonym centralnie w zgeometryzowanym mansjonie o formie białego ołtarza. Wówczas ożywały postaci z lewej strony sceny: Paź, Dziewczątko Białe, Zakonnik i Kobieta z Dzieckiem na rękę

– personifikacje tęsknot i pragnień kobiety. Srebrny stwierdził, że „dekoracyjnie rzecz rozwiązana była świetnie”, wyreżyserowana i zagrana znakomicie („subtelność dotknięcia i brak wszelkiego szablonu”), ale zarzucił młodemu autorowi niepotrzebne grzęznięcie w obrazkach obyczajowych i ujęcie dramatu w założeniu mistycznego w formie sztuki naturalistyczno-psychologicznej<sup>266</sup>. <sup>36</sup>

Kolejna wileńska realizacja Galla – *Sułkowski* Stefana Żeromskiego (prem. 5 lutego 1928) – była przeznaczona od razu także na objazd, dlatego – jak podkreślał Orlicz – nie epatowała pod względem dekoracyjności i zewnętrznej oprawy<sup>267</sup>. Jankowski dał tym razem precyzyjny opis scenografii. Zacytujmy go w całości, bo niewiele jest w recenzjach tak szczegółowych opisów pracy scenografa:

*Pierwszy obraz. Sułkowski wśród biwakujących żołnierzy u ognisk, nocą księżycową, gdzieś w polu pod Weroną. [...] prymitywne i summaryczne te ogniska w zaśnieżonym lombardzkim polu; zamiast dekoracji krajobrazowych – szare kotary; tylko przez szerokie w nich wycięcie, na tle poświaty księżycowej widać poruszającego się, jak cień chiński, szyldwacha. Nic – tylko to. A jednak – z tego szalonego skrótu wylania się, idzie ku nam i wchodzi w dusze nasze idea Polski, zawiązująca się u tych biwaków na sto z okładem lat [...].*

*I drugi obraz, też kotarowy, aczkolwiek fragmentarny, lecz prześlicznie stylowy, z takim reżyserским świetnym dotknięciem jak sznury o potężnych chwościach podtrzymujące draperie (przypominające wielkie tła portretowe z XVIII wieku) – też wywiera doskonały i głęboki efekt. Stara Wenecja patrycjuszowska zachwiewa się i pada. Na zgiętym jej karku spocznie lada moment but parweniusza Korsykanina.*

*A i za realizację kotarową trzeciego jeszcze obrazu [...] można szczerze pogratulować p. Gallowi. Tak, to jest akuratnie wnętrze, całkiem „zamieszkałe”,*

264 Tamże.

265 Zob. Urszula Aszyk, *Iwo Gall – rysownik, grafik i malarz portretów (próba uzupełnienia biografii)*, [w:] *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru*, red. Anna Wypych-

-Gawrońska, Elżbieta Wróbel, Joanna Warońska, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2014, s. 32.

266 Zob. Stefan Srebrny, *Reduta: od grudnia r. 1926 do grudnia r. 1927*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 623–624.

267 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 181.

*jakiejsz starej mediolańskiej kamienicy. Kotary tworzą jakby tylko „neutralną” ramę dla tego wnętrza, mocno kolorowego i stylowego. [...]*

*Lecz czwarty obraz (apartament księżniczki d’Este w jakimś zamczku szwajcarskim) nie dotrzymał kroku swoim trzem poprzednikom. Z niesamowitymi otworami w ścianach, po których przewijają się raz po raz postacie artystów, jakby uganiały się za sobą, jakby grały w kotka i myszkę, sprawia wrażenie rychłej jakiś „tieremów”<sup>268</sup> kremlowskich niż zachodnioeuropejskich komnat.*

*Zaś obraz piąty i ostatni (dziedzińczyk przed kwaterą Napoleona w Egipcie) bez posągu Izydy, do której przemawia Venture patrząc... za kulisy, wypadł całkiem szkicowo i nawet dziesiątej części grozy dramatycznego finału sztuki nie zawarł w sobie. Efekt rzekomej łuny podpalonego przez Beduinów Kairu całkiem chybił<sup>269</sup>. [37-39]*

Cytat długi, ale uzmysławia, że nawet w sztukach historycznych, wobec dbającego o szczegóły i autentyzm przedmiotów Osterwy, Gall potrafił zastosować skróty, formy uproszczone i syntetyczne. Kotary rozwiązywały problem konieczności zabudowywania sceny detalicznymi dekoracjami. Pierwszy obraz zaś wyraźnie pokazuje, że Gall ponownie wykorzystał światło i kontrasty jako główny materiał aranżacji przestrzeni. Scenografia *Sułkowskiego* istotnie była skomponowana na objazd, choć – mimo zastrzeżeń Orlicza – wcale nie była skromna ani uboga (5 obrazów scenicznych i 5 różnych dekoracji!). Gall umiejętnie połączył tu praktyczne wymogi wobec scenografii z jej znakovym i symbolicznym aspektem (mimo niektórych, chybionych według Jankowskiego, skojarzeń, na przykład z rosyjską architekturą). Na marginesie trzeba dodać, że przygotowując przedstawienia na objazdy, nie stosowano w Reducie półśrodków. Barbara Zielińska wspomina, że Osterwie „zależa-

ło na tym, aby sztuka, która jedzie w objazd, miała oprawę, jakiej nie powstydzilby się żaden stały teatr w Warszawie”<sup>270</sup>.

Sam Gall wspominał objazdy Redutowe jako jedno z najważniejszych wydarzeń w swojej karierze artystycznej:

*Reduta w początkach swego istnienia była protestem przeciwko teatrom nieartystycznym, to jest teatrom kupieckim, aż wreszcie w roku 1924 rozpoczęła swoją istotną działalność jako teatr dla mas. Jako kierownik artystyczny grupy byłem z teatrem Reduta w 248 miastach Polski z widowiskami dawanymi na wolnym powietrzu i z przedstawieniami w budynkach szkolnych, zajezdniach, szopach strażackich, parowozowniach kolejowych i wreszcie w budynkach teatralnych, których było rzeczywiście mało jak na lekarstwo. [...] Muszę przyznać, że były to najciekawsze imprezy artystyczne, jakie pamiętam<sup>271</sup>.*

Nie oszczędzano w Reducie na dekoracjach do objazdowych spektakli – często sam Osterwa za własne pieniądze kupował drogie rekwizyty czy potrzebne meble. Co było też utrapieniem przy pakowaniu tych cennych rzeczy (choćby „pięknego kryształowego żyrandola” do *Ladnej historii* Caillaveta i Flersa, pokazywanej w objeździe w 1931 roku<sup>272</sup>). Jeszcze podczas ostatniego objazdu z *Powrotem Przelęckiego* Jerzego Zawieyskiego (1939) Osterwa narzekał na straty, spowodowane tanim czy nieumiejętnym transportem:

*Sprzęt sceniczny niszczy się w sposób bolesny. Głupie oszczędności na furmankach, brak futerałów, nieporządek w ładowaniu, brak ludzi pomagających przysparza Reducie więcej strat, niż gdybyśmy mieli wagon towarowy, nie mówiąc o ciężarowym samochodzie, jakiśmy już mieli<sup>273</sup>.*

268 Z ros. *tierem*, dosł. poddasze – najwyższa kondygnacja w XVII-wiecznych pałacach carskich i dworach bojańskich, przeznaczona wyłącznie dla kobiet.

269 Cz.[esław] J.[ankowski], *Wrażenia teatralne*, „Słowo” z 7 lutego 1928.

270 Barbara Zielińska, *Moje wspomnienia redutowe*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 249.

271 Iwo Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, dz. cyt., s. 234, 239.

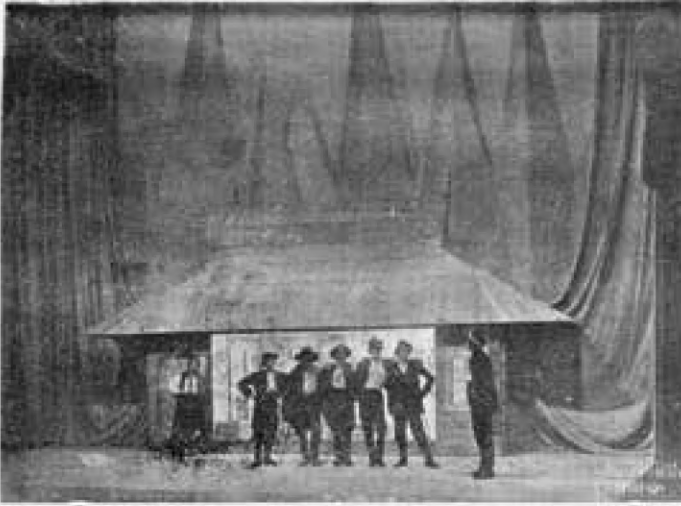
272 Zob. Barbara Zielińska, *Moje wspomnienia redutowe*, dz. cyt., s. 249.

273 Juliusz Osterwa, *Wyprawa z „Powrotem Przelęckiego”*, dz. cyt., s. 329.



35

Emil Zegadłowicz *Głaz graniczny*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Feliks Krassowski, prem. 18 kwietnia 1926. Przedruk za: *Program Reduty. Sprawozdania. Plan objazdu po Ziemiach Rzeczypospolitej 1927*, nakładem Reduty, Grodno [1927], s. 15.



*Reduta Wilno 1925-26. — Głaz graniczny—Zegadłowicza.*

36

Andrzej Rybicki *Okno*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall, prem. 4 listopada 1927; Halina Gallowa w roli Łucji. Fot. Jan Bułhak/MK





37-38  
 Stefan Żeromski *Sułkowski*, Reduta  
 w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo  
 Gall, prem. 5 lutego 1928. Album Janiny  
 Jasińskiej/MT

39  
 Juliusz Osterwa w roli tytułowej  
 w *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego, Reduta  
 w Teatrze na Pohulance w Wilnie, 1928.  
 Fot. Jan Bułhak/MT



Trzeba tu docenić dwutorowość pracy Galla. Z jednej strony, pracował na dużej i dobrze wyposażonej scenie Teatru na Pohulance, z drugiej musiał liczyć się z pokazami w małych salach, na estradach i w prowizorycznych, niedostosowanych przestrzeniach (bez wejść dla aktorów, bez kulis). W tym sensie okres wileński był również dobrą szkołą rzemiosła i praktycznej strony pracy scenografa.

Nawet we wznowieniach przedstawień z okresu warszawskiego, do których w Wilnie przygotowywał scenografię (*Uciekła mi przepióreczka*, *Fircy w zalotach*, *W małym domku*, *Dom otwarty*, *Przechodzień*, *Turoń*), Gall potrafił włączyć własne charakterystyczne dla siebie elementy. Na przykład w *Fircyku w zalotach* (prem. 2 października 1925 w Suwałkach; 1 lutego 1926 w Wilnie) zrobił ze sceny rodzaj ukwieconego tarasu (wydzielonego kwiatami w ciężkich donicach), połączonego schodami z poziomem widowni, na której rozgrywały się niektóre momenty akcji, co Srebrny uznał za ciekawsze rozwiązanie niż w przedstawieniu warszawskim<sup>274</sup>. «40–43» W projektach Galla widać tendencję do burzenia teatru ramowego, przekraczania ramy, a zarazem traktowania przestrzeni sceny jako trójwymiarowej konstrukcji, nie zaś płaskiego obrazu scenicznego. Podobnie jak Wierciński w *Pamiętniku z I objazdu Reduty*, Gall w *Budowniczym tła scenicznego* krytykował teatr konwencjonalny, który jednoznacznie utożsamiał ze sceną *à l'italienne* – sztuką „uwięzioną w pudle zaklejonym i opieczętowanym, a na pieczęci tej wypisano czarnymi literami «Śmierć»»<sup>275</sup>. Postulował:

*Musimy oderwać się od ściany i zerwać z pudełkiem, do którego zagląda się bezwstydnie od trzy-*

*stu z górą lat, to odsłaniając, to zasłaniając tę jego ścianę wybitą nieprzezroczyście materia, o której mówimy kurtyna, zasłona, kotara itp.*<sup>276</sup>.

Demontował więc tradycyjny układ sceniczny Teatru na Pohulance, rozciągając przestrzeń w kierunku widza (proscenium, wejście od szyi scenicznej), konstruując ją wertykalnie (podesty, schody, kuby) i architektonicznie (trójwymiarowe łuki, mansjony), nie zaś malarsko. Rama obszernej i nowoczesnej przeciw sceny była dla niego za ciasna. «44–46»

Strzelecki podsumował, że u Galla widoczne są „tendencje to rozwalenia pudła scenicznego, do jak najbliższego skontaktowania widza z aktorem, «stawianie» na aktora i wartości intelektualne dramatu oraz na funkcjonalność sceny, a nie na malarską dekoracyjność. [...] W nowoczesności Galla jest jakieś klasyczne umiarkowanie»<sup>277</sup>. Badacze piszą o osobności jego teatru, który z jednej strony przeciwstawiał się tendencjom naturalistycznym, z drugiej jednak odbiegał stanowczo od monumentalizmu, proponowanego na przykład przez Pronaszkę<sup>278</sup>. Gall budował syntetyczną, umowną scenografię z twórczą funkcją światła i wieloznaczną symboliką<sup>279</sup>. Szukając analogii wśród twórców europejskich, Strzelecki zauważył, że Gall doszedł do swego rodzaju przestrzeni rytmicznej, co wiąże go z Appią, ale „jest również w ideach Galla coś z symbolizmu Craighowskiego i coś ze sceny reliefowej Fuchsa»<sup>280</sup>. Wydaje się, że kluczem do jego koncepcji przestrzeni jest umiarkowanie, co zresztą sam podkreślał w *Budowniczym tła...*: „Umiar jest pierwszym warunkiem i przykazaniem każdego zresztą artysty»<sup>281</sup>. Ewa Guderian-Czaplińska trafnie skomentowała naczelną zasadę scenografii Galla:

274 Zob. Stefan Srebrny, *Zwycięstwo moralne*, dz. cyt., s. 600.

275 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 68. Wierciński również pisał, że jest to teatr nieżywy, a ciasne „pudełko” teatralne porównywał do złoconej, oświetlonej elektryczną lampką klatki, w której

dziela sceniczne duszą się niczym raniony lew (Edmund Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, dz. cyt., s. 34).

276 Tamże, s. 28.

277 Zenobiusz Strzelecki, *Budowniczy teatru*, [w:] Iwo Gall, *Mój teatr*, dz. cyt., s. 23, 20.

278 Zob. Eleonora Udalska, *Sztuki Jerzego Szaniawskiego w praktyce teatralnej i studyjnej Iwo Galla*, [w:] Iwo Gall – *reduciowiec, artysta teatru*, dz. cyt., s. 41.

279 Zob. tamże, s. 38.

280 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 383.

281 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 67.





40

Juliusz Osterwa w tytułowej roli w *Fircyku w załotach* Franciszka Zabłockiego, Reduta w Wilnie, 1926. Fot. Jan Bułhak/MT



41-43

Franciszek Zabłocki *Fircyk w załotach*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall, prem. 1 lutego 1926. Fot. Jan Bułhak/MT



44-45  
Bohdan Katerwa *Przechodzień*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall, prem. 6 stycznia 1926. Fot. Jan Bułhak / MT

46  
Stefan Żeromski *Turoń*, Reduta w Teatrze na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall, prem. 18 lutego 1926. Fot. Jan Bułhak / MT



***Tło sceniczne buduje się najpierw z odejmowania (wszystkiego tego, co w pudełku krępuje aktora i utrwała przyzwyczajenia widza), a następnie z powstrzymywania się od dodawania***<sup>282</sup>.

Nie znaczy to, że w wileńskim dorobku Galla nie znalazły się eksperymenty, wylamujące się z „klasycznego umiarkowania” i wprowadzające na scenę Reduty nowe rozwiązania sceniczne i tendencje awangardowe. Do takich inscenizacji z pewnością należał *Sen Felicji Kruszewskiej* (prem. 17 marca 1927) wyreżyserowany przez Edmunda Wiercińskiego, który był wyrazem „burzliwego i krańcowego protestu przeciwko naturalizmowi Reduty”<sup>283</sup>. Główną bohaterką *Snu* jest „Dziewczynka, której się śni”, zaś to, co widzowie oglądają na scenie, jest jej snem. To rodzaj onirycznego i ekspresjonistycznego *Stationendrama* – siedem osobnych obrazów pokazuje kolejne etapy jej drogi. By ocalić miasto przed Czarnymi Wojskami, Dziewczynka musi obudzić „Księcia z pomnika”, rzucając czerwone kwiaty pod kopyta jego konia. Mieszkańcy są jednak obojętni, a Dziewczynie uporczywie przeszkadza demoniczny Zielony Pajac (w tej roli Wierciński), który jako zabawka „powinien wisieć na lampie”, ale przybrał rozmiary ludzkie i swoją obecnością wprowadza niepokojącą atmosferę horroru. Zadaje Dziewczynie absurdalne pytanie: „Czy pani lubi zielone pomarańcze?” i w końcu kradnie czerwony bukiet. Tłum w miasteczku z entuzjazmem wita „Wodza Czarnych Wojsk”, Dziewczynie nie udaje się wypełnić zadania, a choć ostatecznie Książę budzi się, to nie da się rozstrzygnąć, czy miasto zostanie uratowane. W finale sztuki budzi się także Dziewczynka. Zamysł inscenizacyjny Wiercińskiego

(„tezie naturalizmu przeciwstawiłem antytezę formy, idąc w danym wypadku drogą deformacji”<sup>284</sup>) znalazł idealnego sprzymierzeńca w koncepcji plastycznej Galla. „Twórczość szła tu równocześnie i harmonijnie w dwóch kierunkach – plastyki i słowa [...]. Reżyser i malarz działali w ścisłym porozumieniu”<sup>285</sup>. Podczas gdy Wierciński odrealniał i deformował ruch aktorów, ich gesty, ekspresję i sposób mówienia, Gall konsekwentnie budował na scenie groteskowy świat, przesiąknięty atmosferą koszmaru sennego i grozy. Stałe tło czarnych kotar, dzięki operowaniu światłem, tworzyło „nieprzejrzaną, bezimienną głębię ciemności, stwarzało zasadniczy ton grozy i niesamowitości sennej zmory”<sup>286</sup>. Świat *Snu* tonął w mroku. Na tym tle, z ciemności wylaniały się wyraźne formy – kolorowe domki (w obrazie drugim) lub ustawione szeregowo, pochyle biurka urzędników, które przeczyły zasadom grawitacji. Dekoracja operowała formą, ostrym kolorem, zgeometryzowanymi elementami, powtórzeniem, rytmem i kontrastem (Zielony Pajac – Dziewczynka w czerwonej sukience). Gall stworzył „połamany” świat, zbudowany z form niedokończonych i „niemożliwych”, niepokojący ostrymi kątami<sup>287</sup>. Punktowe światło wydobywało z ciemności postaci i elementy scenografii. <sup>47-51</sup>

***Prostymi stosunkowo środkami wydobyto na scenie nastrój iście upiorny i wstrząsający. W ciągu długich siedmiu obrazów ani na chwilę napięcie grozy nie załamywało się. [...] Do najpiękniejszych scen zaliczyć można bez wahania obraz trzeci, gdzie przechodzą widma poległych żołnierzy. Opracowano go z wielkim taktem artystycznym, nie chybiąc w osiągnięciu wrażenia ani o włos***<sup>288</sup>.

282 Ewa Guderian-Czaplińska, *Z czego buduje się tło sceniczne?*, [w:] *Iwo Gall - redutowiec, artysta teatru*, dz. cyt., s. 249.

283 Słowa Wiercińskiego z listu do Stefana Srebrnego, Łódź, 26 lutego 1929, [w:] Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, dz. cyt., s. 651. Zob. też: Anna Chojnacka, „Burzliwy i krańcowy protest przeciwko naturalizmowi Reduty”. *Debiut reżyserski Edmunda Wiercińskiego w Wilnie 1927*, „Pamiętnik Teatralny” 2017,

z. 4, s. 43–61; Marek Piekut, *Felicji Kruszewskiej przygoda z teatrem*, „Pamiętnik Teatralny” 2017, z. 4, s. 62–82.

284 Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, dz. cyt., s. 651.

285 Tenże, „*Sen*” *Felicji Kruszewskiej na scenie Reduty w Wilnie*, [w:] tegoż, *Teatr grecki i polski*, dz. cyt., s. 615.

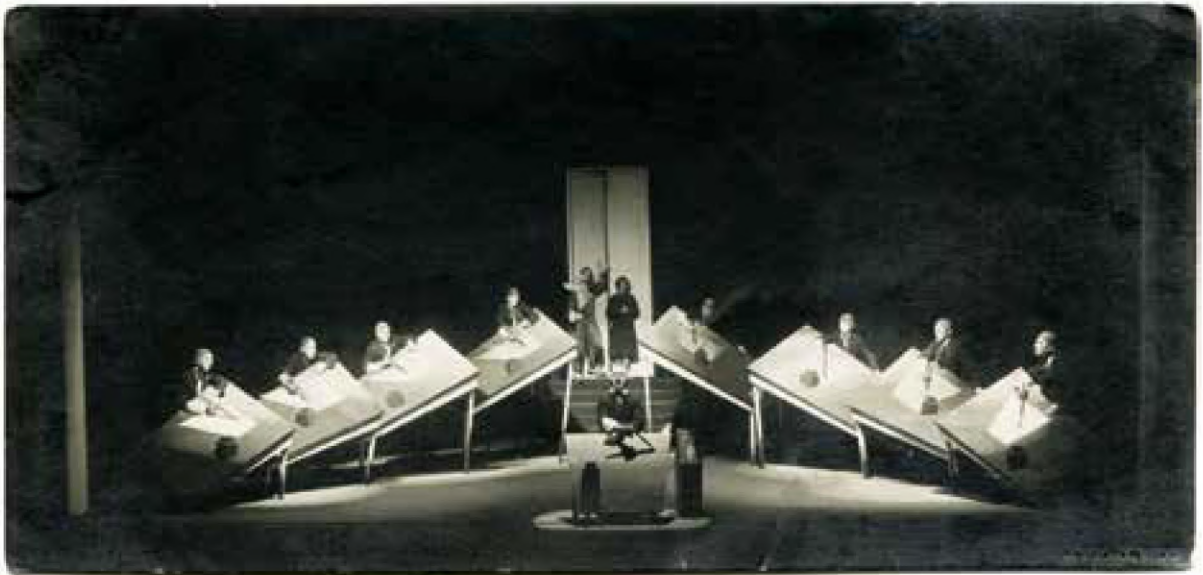
286 Tamże, s. 615–616.

287 Zob. Ewa Guderian-Czaplińska, *Sen Felicji Kruszewskiej*, reż. Edmund Wierciński,

prem. 17 września 1927, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu, Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/55629/sen>, data dostępu: 17 listopada 2019.

288 Tadeusz Łopalewski, „*Sen*”, *siedem obrazów Felicji Kruszewskiej*, „Kurier Wileński” z 19 marca 1927.





47-51  
Felicja Kruszevska *Sen*, Reduta w Teatrze  
na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall,  
prem. 17 marca 1927. MT

Szary, miarowy pochód martwych żołnierzy szczególnie zapisał się w pamięci widzów i był odnotowywany w recenzjach<sup>289</sup>. W tego typu zrytmizowanych scenach zbiorowych postacie przypominały manekiny, miały automatyczne gesty, poruszały się mechanicznie (urzędnicy przy krzywych biurkach wykonywali te same gesty i recytowali liczby), co podkreślało ich obojętność wobec losów Dziewczynki, jak i fakt, że mogą być tylko majakami z jej snu. Najbardziej karykaturalny kostium i charakteryzację miał główny antagonistą Dziewczynki – demoniczny Zielony Pajac. Wierciński o twarzy przypominającej trupią maskę wyginał w nienaturalny sposób ciało, rozczapierał palce, zniecka wybuchął śmiechem lub skrzeczał, a jego zielony, kanciasty i asymetryczny kostium uwypuklał dodatkowo dziwność tej postaci<sup>290</sup>.

W odniesieniu do projektu Galla należałoby mówić o połączeniu surrealizmu, ekspresjonizmu i formizmu. Scenografia stanowiła ekwiwalent onirycznej wizji, budziła niepokój i pokazywała obraz zdehumanizowanego, obojętnego społeczeństwa. Gall jako scenograf i autor kostiumów święcił tu wielki triumf<sup>291</sup> – stwierdził Srebrny i uzasadniał:

*Niepospolity, rdzennie teatralny talent malarza zabłysnął prawdziwie świetnie w tej inscenizacji. I co szczególnie z uznaniem podkreślić należy – postacie aktorów nie odcinały się przykro, jak to nieraz bywa, swym zewnętrznym naturalizmem od nienaturalistycznie traktowanego otoczenia: w kostiumie i charakteryzacji przeprowadzona była konsekwentnie tendencja antynaturalistyczna [...]. Jedno z najlepszych przedstawień, jakie w szeregu ostatnich lat można było oglądać na scenach polskich<sup>292</sup>.*

Nawet sceptyczny Jankowski przyznawał:

*Śmiałe wystawienie „Snu”, mające jedynie na celu eksperyment inscenizacyjny, uwieńczył najzupełniejszy sukces i tryumf. Osiągnięto wzorową jednolitość widowiska [...]. Osiągnięto nastrój koszmarowy, niesamowity, udzielający się widzowi i wywierający wrażenie<sup>293</sup>.*

Krytyk chwalił konsekwencję i mistrzostwo formalne oraz sprawność całego zespołu.

Sam Wierciński pisał o „matematycznej niemal ścisłości w opracowaniu elementów widowiska”<sup>294</sup>, precyzji w kompozycji i rytmie, plastyce ciała i plastyce mas, ruchu, geście i melodyce słowa. Miało to być „ujęcie krańcowo formalne” – w skali „od wizyjności do groteski”<sup>295</sup>. Zasady te odzwierciedlało w tym samym stopniu aktorstwo, co charakteryzacja, kostiumy, dekoracje i tło muzyczne.

Stefan Srebrny podkreślał, że zastosowana w *Śnie* „zasada ekspresjonistycznej deformacji [...] bynajmniej nie była igraszką formalistyczną, nie była celem samym dla siebie, lecz środkiem do wyrażenia językiem kształtu, ruchu i dźwięku, samodzielnym językiem teatru, treści uczuciowej zawartej w tekście”<sup>296</sup>. Deformacja zawsze pozostawała w ścisłym związku z sugestiami tekstu. Dla Srebrnego *Sen* Wiercińskiego i Galla był „związany z ideologią ówczesnej awangardy artystycznej” w demonstracyjnym przeciwstawieniu się naturalizmowi, a zarazem pozostawał najbardziej twórczym i nowatorskim zjawiskiem na całym terenie teatru polskiego. O dziwo ten eksperyment cieszył się niezwykłym powodzeniem wśród wileńskiej publiczności. „*Sen* poruszył Wilno”<sup>297</sup>. Pusta zazwyczaj widownia Teatru na Pohulance zapełniała się raz po raz – donosił Srebrny – sztukę zagrano

289 Zob. Anna Chojnacka, „Burzliwy i krańcowy protest przeciwko naturalizmowi *Reduty*”, dz. cyt., s. 52.

290 W Wilnie sprzedawano nawet laleczki wzorowane na postaci Zielonego Pajaca, zob. list Marii Wiercińskiej w programie do *Snu* w reż. Stanisława Hebanowskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w 1974 roku, <http://encyklopediateatru.pl/>

przedstawienie/21326/sen, data dostępu: 17 listopada 2019.

291 Zob. Stefan Srebrny, *Reduta: od grudnia r. 1926 do grudnia r. 1927*, dz. cyt., s. 624

292 Tenże, „*Sen*” *Felicji Kruszewskiej...*, dz. cyt., s. 616.

293 Cz.[esław] J.[ankowski], *Wrażenia teatralne*, „*Słowo*” z 22 marca 1927.

294 Edmund Wierciński, *Notatki autobiograficzne – próba analizy moich prac*, [w:] tegoż, *Notatki i teksty z lat 1921–55*, dz. cyt., s. 77.

295 Tamże.

296 Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, dz. cyt., s. 650.

297 Tenże, *Reduta: od grudnia r. 1926 do grudnia r. 1927*, dz. cyt., s. 624.

od marca do końca maja 28 razy (w tym siedem razy w Grodnie)<sup>298</sup>.

*Niewątpliwie w znacznej mierze siłą atrakcyjną była tu „epatująca” niezwykłość widowiska, przyciągająca nie tylko tych, co wynosili z teatru głębokie przeżycia, ale i tych także, którzy poprzyszli popatrzeć na coś, czego jeszcze nigdy nie widzieli*<sup>299</sup>.

Choć inscenizację zwalczano równie namiętnie, jak ją chwalono, był to wielki sukces frekwencyjny Reduty wileńskiej.

Inszenizacja *Snu* przyczyniła się jednak do rozłamu w zespole i odejścia z Reduty części członków, z Wiercińskim na czele<sup>300</sup>. Dołączyli oni do zespołu Teatru Nowego w Poznaniu, gdzie Wierciński pół roku później ponownie wystawił *Sen* – tym razem z dekoracjami Feliksa Krasowskiego. Srebrny stwierdził bez ogródek: „Zmiana scenografa nic nie zmieniła w stylu widowiska”<sup>301</sup>. Orlicz zaś skonstatował, że scenografia Krasowskiego – w ogólnych zarysach – naśladowała wileńskie rozwiązania Galla, jednak zgubiła charakterystyczną dla niego „subtelność”<sup>302</sup>. Te opinie, jak i wyraźne podobieństwo obu realizacji, widoczne na zachowanych zdjęciach, poświadczają, jak silny wpływ na scenografów wywierała konkretna wizja inscenizacyjna i osobowość Wiercińskiego.

Ekspresjonistyczny *Sen* wileński wpisuje się w ciąg eksperymentów scenicznych Reduty wyznaczony przez *Ulicę dziwną* (do której był najczęściej porównywany), *Tragedię Eumenesa*, do pewnego stopnia również *Balwierza zakochanego*. Jak warszawskie inscenizacje jest przykładem awangardowych tendencji obecnych w działalności Reduty – nie tylko pod względem doboru

repertuaru, ale przede wszystkim nowych rozwiązań w zakresie traktowania przestrzeni, scenografii, kostiumów, oświetlenia i aktora jako elementu plastycznego całościowej wizji inscenizatora.

Do oryginalnych eksperymentów scenograficznych z okresu wileńskiego (nie tyle w sensie estetycznym, ile raczej ze względu na techniczne rozwiązania) należy też zaliczyć inscenizację *Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla (prem. 26 lutego 1928). Gall pokazał baśniowy las nie za pomocą malowideł na płótnie ani nawet nie za pomocą kolumn pni, lecz wymyślił składaną, pluszową (!) konstrukcję lasu w kolorach zielonych, czarnych i fioletowych. Naciągnięte na obręcz i obciążone na końcu rulony materiału zostały podwieszane na całej długości sceny od sufitu aż do podstawy scenicznej. Opuszczając sztankiety, materiałowe kolumny można było składać (jak szapoklaki) i z powrotem rozkładać przez wciągnięcie sznura<sup>303</sup>. Poprzez operowanie światłem stworzono całą gamę nastrojów – „od nieprzejrzystej ciemności, aż do bieli księżycowej”<sup>304</sup>. Na dalszym planie Gall urządził jezioro – podświetlając od spodu pochyłą taflę napuszczoną woskiem uzyskał ruch fal. Rozwiązania, które miały dać „wrażenie” a nie „złudzenie” lasu, docenił nawet nieprzychylny Jankowski, który stwierdził, że dramat został wystawiony „w duchu i sposobie najnowocześniejszej koncepcji teatralnej”, a Gall wprowadził publiczność w „bajkowy nastrój”.

*Gdy zaczęli błąkać się po tym płóciennym, związanym na drągi lesie: niesamowity Leśny Dziadek, Maciuś z fujarką swoją, diabeł w czerwonym fraku, a z jeziora w głębi błyszczącego zaczęły się dobywać głosy dzwonów i pieśni rusalek – ludzie powpadali w trans i siedzieli wobec głęboko przyćmionej sceny jak... przed obrazem Boecklina*<sup>305</sup>.

298 Ludwik Simon, *Spis przedstawień zespołu Reduty...*, dz. cyt., s. 213.

299 Stefan Srebrny, *Reduta: od grudnia r. 1926 do grudnia r. 1927*, dz. cyt., s. 624.

300 Zob. Marek Piekut, *Felicji Kruszcowskiej przystęp z teatrem*, dz. cyt., s. 68–72.

301 Stefan Srebrny, *Ze wspomnień o Edmudzie Wiercińskim*, dz. cyt., s. 650.

302 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 259.

303 Zob. tamże, s. 142–144.

304 Tamże, s. 144.

305 Cz.[esław] J.[ankowski], *Wrażenia teatralne II*, „Słowo” z 1 marca 1928.



Co więcej, w spektaklu dokonywano zmian otwartych, czyli ustawiano i przenoszono dekoracje na oczach widza. Po scenie uwijali się maszyniści, Gall i Osterwa, którzy odsłaniali zdumionej publiczności cały mechanizm teatralny i kuchnię urządzeń zakulisowych. Zdaniem Orlicza, zabieg ten był szczytem szczerości i uczciwego stosunku do widza – oznaczał bowiem: nie ukrywać nic, nie stwarzać iluzji, nie oszukiwać widza (choć pojawiły się skargi widzów, że im „zepsuto iluzję”<sup>306</sup>). W *Budowniczym tła...* Gall deklarował, że należy „rozwiązywać wszystko, co jest sztuką, na oczach i widoku ludzkim: przyznanie się uszlachetnia, a nie obniża. Sztuka nie znosi wstydu”<sup>307</sup>. W *Zaczarowanym kole* udało mu się zrealizować ten postulat – obnażyć iluzjotwórczy mechanizm teatru, a tym samym zanegować go, pokazać, „jak to jest zrobione”. Baśniowe drzewa z materiału były sprytnym trickiem, teatralną sztuczką, a nie imitacją realistycznego lasu. Tak jak w przypadku przełamывania bariery scena – widownia, była to strategia podważająca iluzyjność świata scenicznego, swego rodzaju gra między realnością a (zdemaskowaną w tym przypadku) fikcją.

Po analizie opinii krytyków wileńskich na temat pięcioletniej działalności Reduty, Mirosława Kozłowska stwierdziła:

*Podsumowując działalność artystyczną Reduty na Pohulance, wileńscy recenzenci do największych jej osiągnięć zgodnie zaliczą nie tylko wystawienie „Snu” Felicji Kruszewskiej, ale i bardziej kontrowersyjne oraz zdecydowanie słabsze, mające jednak walor eksperymentu teatralnego – „Okno” Andrzeja Rybickiego*<sup>308</sup>.

Zatem do sukcesów zaliczone zostały spektakle eksperymentalne, odchodzące w konstrukcji przestrzeni scenicznej i scenografii od opisowości i weryzmu. Gall był scenografem w obu tych przedstawieniach i może dlatego też w okresie wileńskich poszukiwań zyskał opinię eksperymentatora: ekspresjonisty, kubisty, futurysty<sup>309</sup>.

Gall zaprojektował scenografię do ponad 20 wileńskich przedstawień Reduty<sup>310</sup>. A trzeba pamiętać, że jako kierownik artystyczny czuwał w Reducie także nad całokształtem spraw plastycznych – projektował oświetlenie i urządzenie wnętrza teatru, widowni, wystrój garderób aktorskich, afisze i programy Redutowe, gabloty, a jeszcze w Warszawie zaprojektował strój roboczy dla uczniów Instytutu. „Gall ogarnął wszystko, co łączyło się z pojęciem estetyki Reduty. Każdy szczegół był niejako tak długo nieważny, czegokolwiek by dotyczył, dopóki nie przeszedł przez filtr malarsko-estetyczny omfaloskopii Galla: afisze, ubiór, maski, stół obiadowy, krzesło, wygląd widowni etc.”<sup>311</sup> Gall dbał również o składy kostiumów i rekwizytów (nazywanych w Reducie „ubiorami” i „przedmiotami”) oraz zajął się w Wilnie organizacją archiwum i biblioteki. O bogactwie rekwizytorni Reduty krążyły legendy – gromadzone przez lata antyki sprawiały, że „składy kostiumów i rekwizytów w Reducie były podobne do wykwintnych salonów czy muzealnych sal z dziełami sztuki”<sup>312</sup>. Znajdowały się tam historyczne stroje, mundury, tkaniny, stara broń, meble, dzieła sztuki, ceramika, medale i ordery – przeszło 4 tys. kostiumów<sup>313</sup>. Orlicz pisał, że „już od pierwszej chwili w Warszawie Osterwa poświęcał ogromnie wiele uwagi ubiorowi. Starł się przystosowywać całą jego prawdę do kreowanej postaci”<sup>314</sup>.

306 Zob. Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 144.

307 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 96.

308 Mirosława Kozłowska, *O „polifonię głosów zbiorowych”*. *Wileńska krytyka teatralna 1906–1940*, Wydawnictwo Naukowe USzcz, Szczecin 2003, s. 242.

309 Zob. Urszula Aszyk, *Iwo Gall – rysownik, grafik...*, dz. cyt., s. 32.

310 Zob. też, *Zestawienie prac teatralnych Iwo Galla*, [w:] *Iwo Gall – reductowiec*,

*artysta teatru*, dz. cyt., s. 271–274; por. Zbigniew Osiniński, *Pamięć Reduty*, dz. cyt., s. 568–576 (jest to uzupełnienie zestawienia *Premiery Reduty wileńskiej* Bogdana Śmigiełskiego, [w:] tegoż, *Reduta w Wilnie 1925–1929*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 115–137).

311 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 139.

312 Adam Bunsch, *Garść wspomnień o Osterwie i jego warszawskiej Reducie (1948)*, [w:] *Wspomnienia o Reducie i Juliuszu Osterwie*

*spisane przez Redutowców w latach 1947–1949*, oprac. Ewa Dulna-Rak i Wanda Świątkowska, „Pamiętnik Teatralny” 2017, z. 1–2, s. 229.

313 Więcej na temat autentyzmu i roli przedmiotów w Reducie piszę w tekście: *Efekt realności w scenografii Reduty*, dz. cyt.

314 Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 140.

Wspominał także, że w okresie zadłużonej Reduty wileńskiej tym, co działało bez zarzutu i na co zawsze znalazły się pieniądze, były warsztaty krawieckie: mogło nie być pieniędzy na sprawy domowe i utrzymanie, ale na ubiory „jako integralną część warsztatu scenicznego” zaciągano nawet poważne długi<sup>315</sup>. Własne pracownice w okresie wileńskim umożliwiały szycie wspaniałych kostiumów. „Dzięki własnym warsztatom krawieckim Reduty kwestia ubiorów wysunęła się nieomal na pierwszy plan”<sup>316</sup>. Za kunsztowne ubiory i staranną oprawę sceniczną autor *Polskiego teatru współczesnego* chwalił: *Sułkowskiego, Zaczarowane koło, Ero-sa i Psyche* Jerzego Żuławskiego, *Kordiana, Wąsy i perukę* Józefa Korzeniowskiego, *Zemstę, Cara Pawła I* Dymitra Mereżkowskiego. f52-53j

W sezonie 1926/1927, gdy Reduta uruchomiła drugą scenę w Grodnie, jej kierownictwo artystyczno-malarskie objął Feliks Krassowski (zaprojektował scenografie do *Oj młody, młody* Jana Fredry, *Mazepy* Juliusza Słowackiego, *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego, *Romantycznych* Edmonda Rostanda, *Don Juana Tenorio* José Zorrilli, *Siostry Beatrix* Maurice’a Maeterlincka, *Cyda* Pierre’a Corneille’a, *Być albo nie być* Gustawa Olechowskiego). W ostatnim sezonie wileńskim, 1928/1929, z Redutą współpracował także Hieronim Zwoliński (autor scenografii do *Uśmiechu losu* Włodzimierza Perzyńskiego, *Tamtego* Gabrieli Zapolskiej, *Cara Pawła I, Trójki hultajskiej* Johanna Nepomuka Nestroya, *Murzyna warszawskiego* Antoniego Słonimskiego, *Kręgu interesów* Jacinto Benavente); oprawą sceniczną zajmował się okazjonalnie także kierownik muzyczny Reduty – Eugeniusz Dzewulski (*Niewierny Tomek* Ignacego Grabowskiego, *Judasz, Złota kaczka* Haliny Zakrzewskiej). Jednak największa odpowiedzialność spoczywała na Galle – to on stworzył styl wileńskiej Reduty, zarówno w Teatrze na Pohulance, jak i w widowiskach

plenerowych. W jego dorobku z okresu 1925–1929 dadzą się wyodrębnić różne nurty poszukiwań: od stylizacji historycznych po formistyczne eksperymenty, jednak zawsze widać w jego projektach zamiłowanie do uproszczonych form, plastycznej syntezy, unikanie realistycznej drobiazgowości, upodobanie do kubistycznych brył, podestów i kotar, gry światłem i barwami, a przede wszystkim umiar i skromność. Miał rację Strzelecki, gdy pisał, że Gall nie cierpiał na *elephantiasis*, unikał epatowania, popisów, wywodząc zawsze swe koncepcje z idei dramatu i dążąc do funkcjonalności scenografii<sup>317</sup>. W myśleniu o „budowaniu tła scenicznego” najważniejszy był dla Galla aktor – to jemu podporządkowywał wizję plastyczną. Nowe rozwiązania miały mu umożliwić nowy typ ekspresji „wiążącej treść z ruchem”. Scenografia i organizacja przestrzeni nie dominowały w spektaklach, a pełniły funkcje służebne, pomocnicze. Podesty i pochylne organizowały ruch aktora na scenie, przełamywanie czwartej ściany i wchodzenie w przestrzeń widza dawały mu dodatkowe możliwości skupienia i nowy typ relacji. Prostota form nie dominowała nad jego obecnością. Ten minimalizm doprowadzi w końcu Galla do projektu ogołocenia sceny i pozostawienia Białej Ściany jako tła nie ograniczającego w żaden sposób aktora<sup>318</sup>. Te koncepcje z pewnością wyprowadził Gall z doświadczeń pracy w Reducie. Swoją manifest *Budowniczy tła scenicznego* zadedykował przeciwz wzorem Wyspiańskiego „Aktorom polskim”.

## Underground

W kwietniu 1931 roku Reduta wróciła do Warszawy, gdzie objęła siedzibę w nowoczesnym, dwunastopiętrowym gmachu Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych przy ul. Kopernika 36/40. „Lokal piękny, punkt dobry”<sup>319</sup> – pisał Osterwa

315 Tamże, s. 141.

316 Tamże.

317 Zob. Zenobiusz Strzelecki, *Budowniczy teatru*, dz. cyt., s. 23.

318 Zob. Iwo Gall, *Scena „Białej Ściany”*, wstęp i oprac. Urszula Aszyk, „Pamiętnik Teatral-

ny” 1970, z. 4. Więcej na temat tej koncepcji w następnym rozdziale niniejszej książki.

319 List do Tadeusza Białkowskiego, Warszawa, 12 lutego 1931, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 148.



52-53  
Halina Gallowa jako Psyche w *Erosie i Psyche*  
Jerzego Żuławskiego, Reduta w Teatrze  
na Pohulance w Wilnie, scen. Iwo Gall,  
prem. 31 marca 1928. MK



w liście do Tadeusza Białkowskiego. Reduta zajęła obszerne podziemia, gdzie mieściły się oprócz sali do pokazów także garderoby, sale prób, wielka rekwizytornia, pomieszczenia administracyjne, archiwum, biblioteka i czytelnia, poczekalnia, miejsce przyjęć dla gości. Osterwa organizuje tu Instytut Reduty. Pokazy stają się sprawą drugorzędą. Ma to być przede wszystkim pracownia, laboratorium („Pracownia» polegać będzie na tym, że w tej sali ja zaczę pracę sam i przygarnę tych, co naprawdę zechcą pracować, i to tak, jak ja”<sup>320</sup>), miejsce działalności pedagogicznej – „szkoła wychowania aktora”, miejsce pracy studyjnej (studia nad dramataми) i ćwiczeń nad warsztatem aktorskim, a także opracowania repertuaru na objazdy<sup>321</sup>. „Trzeba budować teatr od podstaw. Na razie nie grać”<sup>322</sup>. W deklaracjach Osterwy powtarza się gest zamknięcia, izolacji – odseparowania, by skupić się na pracy („Zamknę się w Instytucie i będę robił przygotowania teoretyczne”, „Zamknę się w Instytucie sam. Pragnę zostawić tylko Tadzia Białkowskiego jako archiwistę do ratowania przeszłości, Kocia Pągowski jako intendenta do czuwania nad teraźniejszym «stanem posiadania»” – zapowiada w listach do przyjaciół<sup>323</sup>). To marzenie o „małym pokoiku”<sup>324</sup> – pracowni w piwnicy. Z drugiej strony, w tych samych wywiadach Osterwa mówi o Instytucie teatrologicznym (!), który wrośnie w tkankę miasta, będzie otwarty dla publiczności, będzie działał jako placówka kulturalna i naukowa:

*W Instytucie będą się odbywały odczyty i wykłady dotyczące problemów teatru (interesujących również i publiczność), jako instytucji kulturalnej i społecznej. Projektowana jest poradnia dla teatrów amatorskich, kursy dla reżyserów tych*

*teatrów itd. Odczyty i wykłady odbywać się będą w nowej formie*<sup>325</sup>.

Zadaniem Instytutu ma być „rozwiązywanie nowoczesnych problemów teatralnych i przygotowanie reorganizacji teatru”<sup>326</sup>. Osterwa projektuje całkiem nowy typ przestrzeni – z teatrem, jako miejscem pokazów, łączy miejsce laboratoryjnej pracy i wielokierunkowego oddziaływania. Poszerza obszary dostępne dla publiczności, która może oglądać gabloty i wystawione zbiory, przyjść do czytelnii, do sali wykładowej na poranki literackie czy czytania dramatów. Przestrzeń teatralna pełni w Instytucie dodatkowe funkcje – staje się przestrzenią szkoły, pracy studyjnej, warsztatów, wykładów, miejscem publicznych spotkań.

Projekty takich kombinatów teatrologicznych Osterwa będzie dalej rozwijał podczas okupacji w swoich raptularzach. Powstają wówczas rysunki gmachów, w których uprawiane są wszystkie dziedziny sztuki, i które mają charakter lokalny i wspólnotowy. Nazwie je „Domami Społecznymi”<sup>327</sup> – będą one mieściły nie tylko salę teatralną, ale również kinową, wykładową, wystawową, bibliotekę, archiwum, wydawnictwo, dział promocji, uczelnię teatralną, pracownie i sale prób, zaplecze muzyczne z instrumentami i sprzętem radiowym (sala koncertowa, taneczna), magazyny na dekoracje i kostiumy. Na niektórych projektach Osterwa dodawał kolejne pomieszczenia: dworzec (foyer z kasą, bufetem, poczekalnią), pokoje kierownictwa i administracji, część mieszkalną (dom i hotel dla gości), jadalnię, kiosk, księgarnię, fryzjera, pocztę, sklepy, „Orbis”, pokój dla pogotowia ratunkowego, a piwnice przewidział jako miejsce na składy maszyn rolniczych, narzędzi ogrodniczych

320 Tamże, s. 150.

321 Zob. wywiady: *Po sześciu latach nieobecności Reduta powraca do Warszawy* (1931); *Wywiad z Juliuszem Osterwą* (1931), [w:] Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia, 1914–1947*, dz. cyt., s. 145–148.

322 List do Tadeusza Białkowskiego, Warszawa, 12 lutego 1931, dz. cyt., s. 150–151.

323 List do Stanisławy i Feliksa Zbyszewskich, Równe, 4 czerwca 1931; List do Feliksa Zbyszewskiego, Zagożdżon, 6 lipca 1931, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 163–165.

324 W liście pisze dosłownie: „Myślę o małym pokoiku”. List do Tadeusza Białkowskiego, Wilno, 21 września 1931, [w:] tamże, s. 170.

325 *Po sześciu latach nieobecności Reduta powraca do Warszawy*, dz. cyt., s. 145.

326 *Wywiad z Juliuszem Osterwą*, dz. cyt., s. 147.

327 Juliusz Osterwa, *Raptularz*, I dekada grudnia 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 227.

czy nasion<sup>328</sup>. Trzy dni w tygodniu miałyby być przeznaczone na pokazy (dwa razy dziennie), trzy dni na kino, jeden – na obchody lokalnych uroczystości i świąt. Miały to być nowoczesnie zorganizowane, wielofunkcyjne ośrodki, które stałyby się ważnymi centrami działań nie tylko kulturalnych, ale i społecznych czy politycznych w danym mieście (miejsca na wiece, zgromadzenia, święta państwowe, przemówienia). Analizując te projekty, Dorota Jarząbek-Wasył pisała:

*W rysunkach i planach, które tworzy Juliusz Osterwa [...], widać doskonale, jak teatr rozrasta się do postaci „polis”, nie ucieka przed życiem miejskim, lecz je wchłania, organizuje, scala. [...] Jest w tej idylli coś proroczego (jakby wizja współczesnych centrów handlowych czy lotnisk, w których przecież zdarzają się i kaplice). Z drugiej strony, to obraz przerażający – w intencji zorganizowania życia społecznego na sposób totalny, absolutny i do pewnego stopnia zautomatyzowany i ujednolicony<sup>329</sup>. [54–59]*

Pojedyncze elementy przygotowywanych podczas wojny reform teatru pojawiają się w praktyce w okresach wileńskim i warszawskim. Podziemia PZUW również miały być wielofunkcyjne i otwarte na pionierskie działania kulturotwórcze.

Nowe funkcje teatru i przestrzeni teatralnej miało podkreślać także odmienione nazewnictwo teatralne. Upowszechniło się ono już w okresie wileńskim, z czasem Osterwa coraz bardziej je rozwijał. Sam przytacza w swych zapiskach żart, który miał krążyć wśród wilnian: „Nie ma takiego w Wilnie durnia, / Co by nie wiedział, co w Reducie górnia<sup>330</sup>”. Mianem „górnicy” był określany balkon na widowni, „dolnia” to parter, „szczytnia” – gale-

ria, „osobnia” – łoża. Na określenie sceny używano słowa „spełnia”, widownię zastąpiono „przytomnią”; części sceny to: „bliź” (proscenium, termin używany przez Galla w *Budowniczym tła scenicznego*), „dal”, „zadal” (głębia), „bocznia” (kulisy). W okresie okupacji słowo „teatr” zastępuje Osterwa „Żywoślovníą”, „Słowopełnią” bądź też „Słowopięknią”, aktor staje się „spełnikiem”<sup>331</sup>.

Planując scenę nowego teatru, Osterwa stawia za wzór szopkę krakowską: „Styl polski. Punktem wyjścia: Szopka Krakowska. Więc: tryptyk – piętrowość – i zasłony barwne (nie «deseniowe»), ozdoby: asocjacyjne – skojarzenie wyobrażeń”<sup>332</sup>. Pisał o niej już w 1928 roku w liście do Józefa Kotarbińskiego, kiedy myślał o znalezieniu „polskiej formy” *Hamleta*<sup>333</sup>. Osterwa jasno wskazuje w tym liście, że inspirował się nawiązującym do konstrukcji sceny elżbietańskiej projektem Wyspiańskiego ze „studium o *Hamlecie*” („Przekrój zamku Hamletów”). Podkreśla jednak, że tego typu scena może być użyta do szeregu sztuk poważnych oraz rozmaicie adaptowana. Osterwa odrzuca sceny „obrotowe, szufladkowe, wieżycowe, kołowe”, proponując zastąpienie ich „tryptykiem jednopiętrowym”.

*Będzie to i prostsze, i estetyczniejsze niż bohomyzy, blagi dekoratorskie, no i b.[ardziej] ekonomiczne. Dekoracja dla utworu jest tym, czym charakterystyka dla aktora. Niejednemu się wydaje, że skoro nalepi nos, brodę i wąsy jak na obrazku św. Jana – to już wystarczy, żeby ująć na scenie za św. Jana.*

*Tryptyk jest tylko konstrukcją sceny, charakteryzować go będzie można różnie. Widzowie zamiast, jak dotąd, co patrzyli przez tralki głów na pięknie namalowaną dal, będą patrzyli i w górę, na przekrój terenu akcji – i będą widzieli wszystko<sup>334</sup>.*

328 Zob. tamże, s. 245–246, 254–255, 266–267.

329 Dorota Jarząbek-Wasył, „Teatr musi pomieścić wszystko?”, dz. cyt.

330 Juliusz Osterwa, *Zapisków*, dz. cyt., s. 189. O neologizmach w Reducie wileńskiej pisze też Michał Orlicz, zob. tenże, *Polski teatr współczesny*, dz. cyt., s. 142.

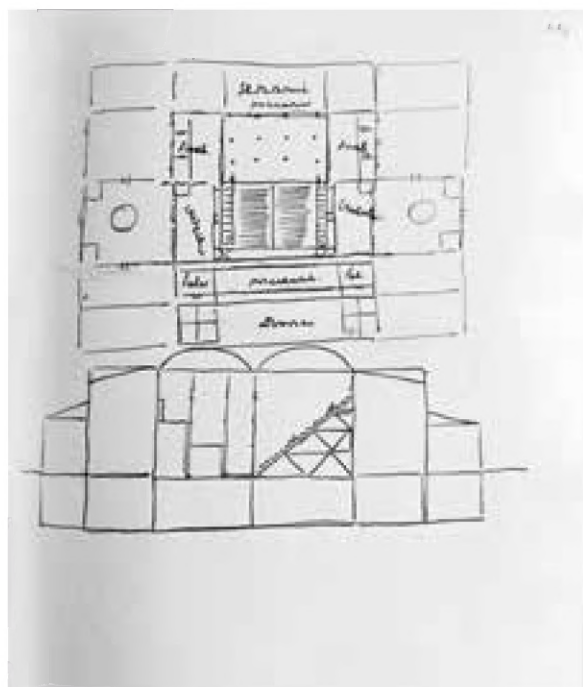
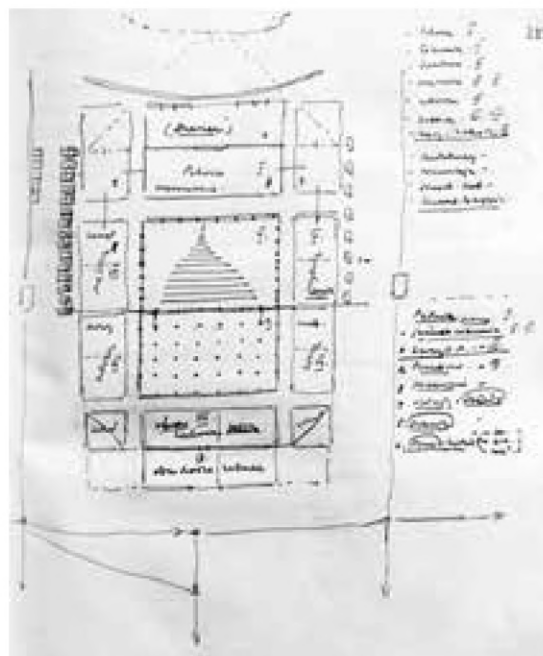
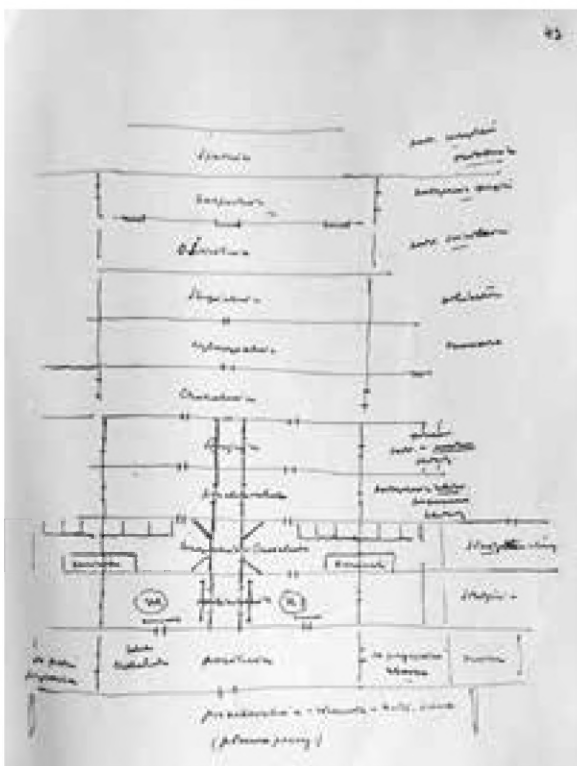
331 Zob. Juliusz Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 274–275 i n. Neologizmami

Osterwy zajmowały się językoznawczyni: Anna Żurek (*Juliusza Osterwy troska o czystość polszczyzny teatralnej*, „Język Polski” 2007, nr 4–5) i Ewa Dulna-Rak (*Elementy socjolektu aktorskiego w języku Juliusza Osterwy*, „Performer” 2011, nr 3), <https://grotowski.net/performer/performer-3/elementy-socjolektu-aktorskiego-w-jezyku-juliusza-osterwy>, data dostępu: 12 marca 2020.

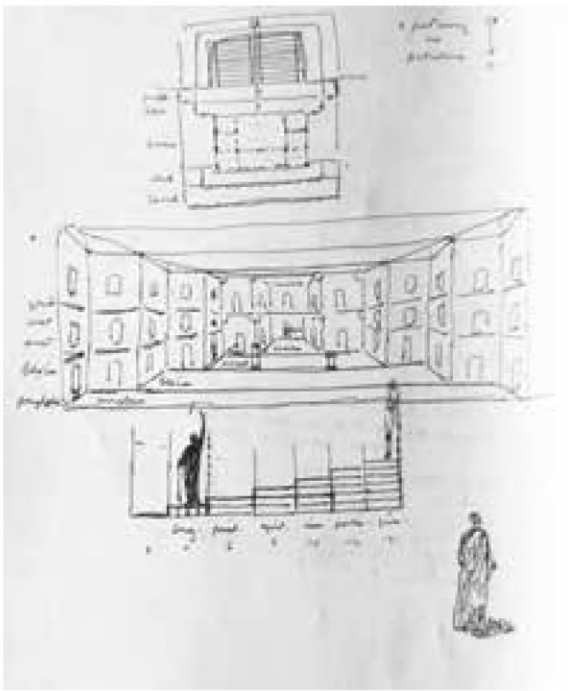
332 Juliusz Osterwa, *Raptularz*, 10 stycznia 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 240.

333 Zob. List do Józefa Kotarbińskiego, Otwock, 29 lipca 1928, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 98–99.

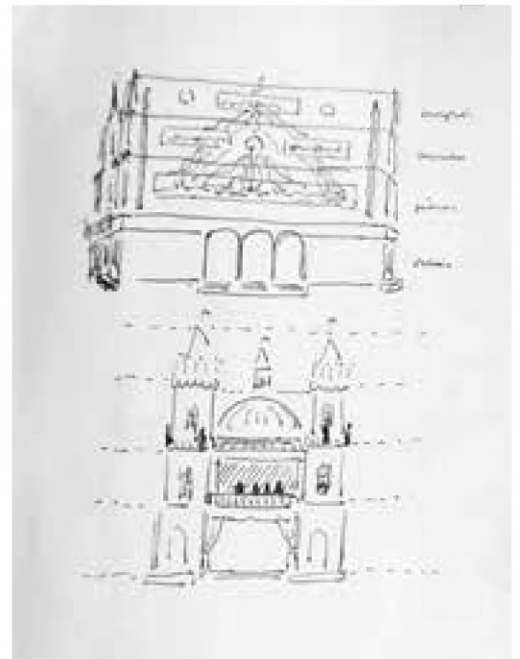
334 Tamże, s. 99.







57  
 Juliusz Osterwa, projekt konstrukcji sceny,  
*Raptularz*, kwiecień–maj 1940. MT



58  
 Juliusz Osterwa, projekt przestrzeni teatralnej  
 wzorowany na szopce krakowskiej, *Raptularz*,  
 kwiecień–maj 1940. MT



59  
 Juliusz Osterwa, projekt trójspełni, *Raptularz*,  
 luty–marzec 1940. MT

Proponuje zatem scenę symultaniczną, wertykalną, o prostej konstrukcji, bez dekoracji, którą przez zmiany i adaptacje będzie można zastosować w wielu inscenizacjach. Widać tu podobieństwo do myślenia Galla i jego projektu sceny pionowej (również obmyślonej „w górę” a nie „w głąb”), jak również echa doświadczeń z trójdzielnymi scenami jednoczesnymi (do *Judasza, Pastorałki* czy *Głazu granicznego*). W latach 40. Osterwa rozwija ten projekt, dodając rodzaje świateł, instrumentów muzycznych, kolory zasłon czy organizując widownię (amfiteatralna, bielona na siwo, krzesła z pulpitemi zamiast podłokietników)<sup>335</sup>. Szerokie proscenium może być zalewane wodą lub zasypywane ziemią; poziomy sceny mają być regulowane i rozdzielone (na trzy części w szerz i trzy części w górę) ruchomymi słupami. „Słupy są ze sobą sprzęślone – tworząc wyraźną – (jak w «szopce krakowskiej») dolnię [parter], górną [I p.], wierzchnią [II p.] i szczytną [III p.]”<sup>336</sup>. Tylne części sceny (dal i zadal) mają ruchomą podłogę, którą można podnieść na 1,25 m i 1,5 m w górę („niekiedy i wyżej”) od poziomu proscenium<sup>337</sup>. Scena idąca w górę i w szerz ma zmniejszyć oddalenie widzów od aktorów, skrócić przestrzeń<sup>338</sup>. W przypadku ozdób, przedmiotów i ubiorów (słowo „dekoracja” brał już wówczas w cudzysłów) Osterwa dopuszczał różne możliwości, w zależności od tematu sztuki i sposobu inscenizacji: „Na (w) dali «dekoracje» – realistyczne, świetlne, kojarzeniowe”<sup>339</sup>, „Przedmioty: autentyczne i artystyczne – symboliczne”<sup>340</sup>. Ważne było, by nie ludzić widzów iluzyjnością teatru („błagi dekoratorskie”), ale odsłonić im mechanizm działania – nie ukrywać tricków i mechanizmów służących budowaniu „efektu”, czemu miały służyć zmiany otwarte – „Zmiany mają się odbywać na oczach widzów. [...] (Tak, jak to się już raz działo w Wilnie podczas *Zacz.[arowanego] koła*.)”<sup>341</sup>. Osterwa

dopuszczał, by widzowie zastawali pustą scenę i by dopełniała się ona niezbędnymi elementami na ich oczach (w sposób obrzędowy); na końcu przedstawienia scena miała być ogołocoana i uprzątnięta również w obecności widzów<sup>342</sup>.

Pomysły te pojawiają się w raptularzach po doświadczeniach pracy w podziemiach PZUW, gdzie większość z nich nie miała szans na realizację. Zbudowanie sceny pionowej było niewykonalne ze względu na niski strop i ograniczoną przestrzeń; w sali do pokazów nie wzniesiono w ogóle stałej konstrukcji sceny ani widowni. Sam Osterwa stwierdzał, że sala w podziemiach nie jest odpowiednia dla przedstawień – nie była dostosowana i nie miała odpowiednich warunków technicznych<sup>343</sup>. A jednak po latach zanotował słowa:

*Najlepszym modelem spełni – Reduta warszawska – w salach redutowych i w podziemiach PZUW-u: pod względem «amfiteatralności», pod względem rozpiętości jaśni [sceny] i ciemni [widowni]”<sup>344</sup>.*

Po latach uznał, że, mimo wszelkich ograniczeń, to były dwie najlepsze sceny Redutowe – modelowe i wzorcowe dla przyszłego teatru. Warto spytać, co o tym zdecydowało.

Adam Bunsch pozostawił dokładny opis sali do pokazów w gmachu PZUW:

*Pamiętają wszyscy, że teatr Reduty w Warszawie, przy ul. Kopernika 36/40 w podziemiach, nie miał właściwie sceny i widowni. Była to tylko owalna sala z prostokątną płytką wnątką, niezbyt wysoka, o równej posadzce, z białym stropem. Przy każdym przedstawieniu był więc problem urządzenia sceny i widowni, określenie miejsca i sposobu działania – problem, który w stale urządzonych teatrach nie istniał. Sprawę tę trzeba było do każdej sztuki*

335 Zob. Juliusz Osterwa, *Raptularz*, przed 13 kwietnia 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 244–245.

336 Tamże, s. 245.

337 Zob. tamże.

338 Zob. Juliusz Osterwa, *Raptularz*, między 7 a 20 marca 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 251.

339 Tamże.

340 Juliusz Osterwa, *Raptularz*, 10 stycznia 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 240.

341 Tamże.

342 Zob. tamże.

343 Zob. *Po sześciu latach nieobecności Reduta powraca do Warszawy*, dz. cyt., s. 146.

344 Juliusz Osterwa, *Raptularz*, przed 13 kwietnia 1940, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 246.

rozwiązywać oddzielnie w związku z dekoracją i akcją sztuki. Oświetlenie sceny stanowiły dwa stojące na stojakach reflektory. Jedno było wejście dla publiczności. Dla aktorów na scenę było właściwie też jedno wejście z korytarza, po schodach w dół, drugie zaraz obok można było urządzić, otwierając szklane drzwi z sąsiadującej czytelnicy... Sytuacja ta zmuszała do bardzo określonych rozwiązań. Podział na scenę i widownię mógł iść albo wzdłuż osi wielkiej albo małej lub też skosem. W pierwszym wypadku wejście było tylko z lewej strony, w drugim tylko w środku sceny<sup>345</sup>.

Sala ta miała jeszcze mniejsze możliwości niż Sale Redutowe – brak sceny, kurtyny, kulis, brak zabudowanej widowni, ograniczona liczba wejść dla aktorów. Zmiany dekoracji mogły być tylko otwarte, ale w zasadzie zmian nie robiono<sup>346</sup>. W dolnych pomieszczeniach nie było w ogóle naturalnego światła. Nie było tu wydzielonej sceny, nie było podestu, tylko wspólna przestrzeń, którą dzielili wykonawcy i publiczność. Mieściło się tu około 250 widzów<sup>347</sup>. Sala ta „absolutnie nie odpowiadała wymogom jakiegokolwiek teatru z prawdziwego zdarzenia”<sup>348</sup>. „Technicznych urządzeń poza kontaktem elektrycznym i opornicą przy reflektorach nie ma”<sup>349</sup>. To, co było wadą tej przestrzeni, Reduta wyzyska jako atut. Mogła ona bowiem być – jak zaznacza Bunsch – rozmaicie aranżowana – działała jak nowoczesny *black box* – przestrzeń niemimetyczna, neutralna, podatna na dowolne układy scena – widownia, jak również na całkowite zniesienie tego podziału. Teren działań aktorów i widzów był wspólny – nie było granicy między nimi, a wystrój sali (kinkiety, obrazy, zasłony) potęgował tę jedność. Osterwa w cytowanym już wcześniej tekście *Przeciw rampie teatralnej* podkreślał konieczność zniesienia granicy między sceną a widownią – rampa to przepaść, którą trzeba koniecznie usunąć, by obie części teatru mogły

być „czynne”, aktywne: „Idzie o to, aby działały obie połowy: i scena, i widownia”<sup>350</sup>. Włączenie widzów w przestrzeń działania dawało poczucie wspólnotowości, które Reduta osiągnęła już wcześniej, na przykład w spektaklach plenerowych, co tak mocno akcentował Wierciński. Jeden z redutowców natomiast tak opisuje ten efekt w spektaklach II Reduty warszawskiej:

*Realizm sceny i bezpośrednia bliskość widowni, nie odgraniczonej ani rampą, ani różnicą poziomów, wywoływały swoisty efekt. Widz czuł się jedną z dodatkowych postaci sztuki. Był jak gdyby przypadkowo wpleciony w akcję. Wydawało mu się, że niechcący podgląda cudze życie i cudze konflikty. Chciałby interweniować, ale przypominał sobie, że nie wie o jego obecności. Widz męczył się, przeżywał. Rozumiał każdą postać i żył jej życiem. Razem z nią śmiał się i razem płakał. Artysta zaś musiał być szczery i prawdziwy. Wiedział przecież dobrze, że każdy fałsz zostanie natychmiast wykryty. Nie zatuszuje go szminka, nie zaćmią światła kinkietów ani nie zagłuszy orkiestra*<sup>351</sup>.

Uzyskaniu efektu realności służyły oprócz bliskiej relacji scena – widownia także dekoracje, które nie mogły razić gutaperką, obnażać tej drugiej, nie przeznaczonej do oglądu, „teatralnej” strony („Osterwa] nie znosił rzeczy, które mają jedną stronę ozdobną, a drugą, tę właśnie, którą grający ogląda, bezwartościową, zaniedbaną, brudną...”<sup>352</sup>). Stąd też wynikało wykorzystywanie w inscenizacjach antyków, autentycznych przedmiotów, mebli. Sprawiało to wrażenie, jakby dekoracji w Reducie „nie było”, bo to, co znalazło się w części scenicznej, było po prostu wystrojem sali bądź umeblowa-

345 Adam Bunsch, *Garść wspomnień o Osterwie i jego warszawskiej Reducie*, dz. cyt., s. 232.

346 Zob. tenże, *Autor w Reducie* (1950), mps, dokument w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

347 Zob. Kazimierz Wilamowski, *Wspomnienie o pracy nad „Pierścieniem wielkiej damy”*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 288.

348 Tamże.

349 Adam Bunsch, *Autor w Reducie*, dz. cyt.

350 Juliusz Osterwa, *Przeciw rampie teatralnej*, dz. cyt., s. 149.

351 Adam Mieczysław Sznaper, *Pierwsze kroki*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 312.

352 Adam Bunsch, *Garść wspomnień o Osterwie i jego warszawskiej Reducie*, dz. cyt., s. 229.



niem zwykłej, codziennej przestrzeni mieszkalnej (jak w sztukach współczesnych – *Sprawie Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej czy *Teorii Einsteina* Cwojdziańskiego). Jan Ciecierski, odtwarzający rolę Profesora w *Teorii Einsteina* (prem. 23 grudnia 1934), tak wspominał wystrój wnętrza: <sup>353</sup>

*Sceną był wielki, prostokątny dywan, na którym ustawiony był gabinet profesora. Na umebłowanie składał się stół, zastępujący biurko, stolik do maszyny, kanapa, dwa fotele i krzesło. Dwie wielkie półki z książkami stały przy ścianie, która służyła za oparcie całej „sceny”. Ściana oczywiście była autentyczna, jak i książki na półkach, i Jeans<sup>353</sup> na biurku, na którego powoływałem się w trzecim akcie, i wielkie oszklone drzwi, prowadzące do salonów ze zbiorami Reduty, a służące w tym wypadku jako główne drzwi wejściowe i wyjściowe; drugie, prowadzące po schodkach do naszych aktorskich garderób, były bocznymi drzwiami do kuchni. Autentyczny był także duży zegar, chodzący i bijący godziny, który wisiał na ścianie na wprost widzów. Wskazywał on dokładnie czas, o którym mówiło się w sztuce. [...] Nie było żadnych podestów ani kurtyny. Publiczność otaczała dywan z trzech stron. Mebli [...] było niewiele, cały środek dywanu – sceny był wolny<sup>354</sup>.*

Teren gry wyznaczał po prostu położony na podłodze dywan, a rozstawione odpowiednio meble zagarniały dalsze części sali. Publiczność mogła odnieść wrażenie, że znalazła się w którymś mieszkaniu, w jego wnętrzu – dotąd jedynie oglądanym przez czwartą, niewidzialną ścianę. Gdy po wojnie Ciecierski grał w *Teorii Einsteina* w Starym Teatrze (reżyserował Juliusz Osterwa), zapisał: „Nastrój w tym spektaklu był już inny. Normalna scena nie mogła wywołać takiego skupienia jak sala, a właściwie salon Reduty<sup>355</sup>.”

Adam Sznaper również podkreślał tę „domowość” i „codziennosc” oprawy plastycznej ostatnich spektakli Reduty:

*Spełnia nie przypominała w niczym sceny teatralnej. Pozbawiona jakichkolwiek dekoracji była, po prostu, prawdziwym fragmentem Reduty. Stały na niej prawdziwe reductowe meble, dobierane i ustawiane przez scenografa, zależnie od scenariusza<sup>356</sup>.*

Scenografowie po prostu aranżowali fragment sali i wypełniali przestrzeń meblami i przedmiotami z bogatej Redutowej rekwizytorni. <sup>357</sup>

Tadeusz Boy-Żeleński w recenzji ze *Sprawy Moniki* (prem. 27 lutego 1932) donosił: „Trzy osoby, jedna dekoracja, rzecz, co się zowie, kameralna<sup>357</sup>. Zgaszenie światła zastępowało kurtynę, wówczas niepostrzeżenie wchodzili aktorzy, ale zmiany między aktami przedmiotów we wnętrzu odbywały się na oczach widzów (dokonywali tego adepci Instytutu<sup>358</sup>). „Nie ma tam żadnej kurtyny ani podium, sceną jest po prostu część sali. Stoi gotowa, drobiazgowo urządzona, bez dekoracji. Przedstawia – tak wypada ze sztuki – gabinet architekta<sup>359</sup>. Oto paradoks – scena „drobiazgowo urządzona”, a „bez dekoracji”. Można by odnieść wrażenie, że reductowcy grali w prywatnym mieszkaniu. Dążenie do efektu realności (który nie jest tożsamy z „naturalizmem”) sprawiało, że scenografia w Reducie traciła miano „teatralnej”, udającej „tak, jak w życiu”, ona po prostu była wzięta z życia. Była to strategia „anektowania realności” – stosowana wcześniej w przedstawieniach plenerowych. Teatr realności anektuje materialność świata, przyjmuje obowiązujące w nim zasady rządzące czasem i przestrzenią, zrównuje czas przedstawiony z czasem rzeczywistym, przestrzeń sceniczną utożsamia z przestrzenią realną<sup>360</sup>. Gdy Adam

353 *Nowy świat fizyki* (Warszawa 1932), podręcznik do fizyki autorstwa Jamesa Hopwooda Jeansa, który Ciecierski czytał, przygotowując się do roli.

354 Jan Ciecierski, *Praca nad „Teorią Einsteina”*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 278.

355 Tamże, s. 279.

356 Adam Mieczysław Sznaper, *Pierwsze kroki*, dz. cyt., s. 310–311.

357 Tadeusz Boy-Żeleński, *Pokaz w Instytucie Reduty*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” z 6 marca 1932.

358 Zob. Anna Wójcikiewicz-Rumłowa, *Ostatnim Instytucie Reduty*, [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939*, dz. cyt., s. 340.

359 Tadeusz Boy-Żeleński, *Pokaz w Instytucie Reduty*, dz. cyt.

360 Zob. Artur Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, sło-

Bunsch jako scenograf współpracował z Redutą przy inscenizacji swojego dramatu *Haneczka i duch* (prem. 25 marca 1939), stwierdził z dumą: „Doprowadziliśmy po zmianach i wielu wysiłkach do tego, że dekoracji nie ma i wysiłków nie widać. Jest pokój i tło stosowne do sztuki, dominuje odcień niebieskawy. Kilka doniczek z żywymi kwiatami w oknie”<sup>361</sup>. Zacierano w ten sposób teatralność oprawy plastycznej, niwelowano scenografię, odrzucano dekoracje jako element ozdobny, decydując się na swego rodzaju „ubóstwo” i celowy brak efektywności. Urządzano po prostu pokój, meblowano go, wyposażano w niezbędne przedmioty, wieszano firanki w oknach – ale tak, by nie było widać wysiłków, a widz nie utożsamiał tego z dekoracją. Wszystkie te zabiegi miały na celu konstruowanie efektu realności, poprzez uwiarygodnienie świata kreowanego na scenie i sprawienie, że widz rozpoznaje go jako prawdziwy.

Udało się to Osterwie nawet w historycznej sztuce kostiumowej, czyli prapremierze *Pierścienia wielkiej damy* Cypriana Kamila Norwida (26 marca 1936), do której „urządzenie wnętrza” i ubiory projektował, współpracujący już z Redutą w jej pierwszym okresie warszawskim, Stanisław Rzecki.<sup>362-364</sup>

*Akcja Redutowego „Pierścienia” rozgrywała się w trzech miejscach. Na lewo od widzów umieszczono podest z zamarkowanym na ścianie oknem i najważniejszymi mebelkami: to pokój Mak-Yksa. W głębi, za drzwiami, w roboczych salach Reduty mieścił się główny salon willi Hrabiny Harrys. Na prawo od widzów był salonik pani domu*<sup>362</sup>.

Po pierwsze więc, scena była symultaniczna, po drugie, wykorzystano robocze przestrzenie Reduty, do których przeniesiono część akcji. Ściany ob-

wieszono portretami pędzla Jana Tyszkiewicza, w kinkietach i kandelabrach zapłonęły świece, pod sufitem duży ozdobny żyrandol. Boy w po-premierowej recenzji pisał:

*Wszystko, począwszy od autentycznej blond brody, jaką Osterwa wypielęgnował od kilku tygodni na podgardlu, aż do autentycznego Litwina [w roli sędziego Durejki wystąpił Leon Wołłejko] i autentycznej hrabiny [w roli Hrabiny Harrys Maria Brydzińska, od 1926 roku hrabina Potocka w Jabłonninie], wszystko – i śliczne wnętrza i jarzące się świece woskowe – wprowadza nas w pożądaną nastrój. I pierścień jest z pewnością autentyczny, ze skarbcza w Jabłonninie*<sup>363</sup>.

Wtórował mu Słonimski:

*Wszystko jest autentyczne. Prawdziwe są stroje i lunety, futerały skórzane, świece, kapelusze stylowe i mebelki z epoki, znakomicie dobrane. Nawet pierścień wielkiej damy wydaje się autentycznym klejnotem wielkiej damy, która wróciła na scenę, aby zagrać tragedię Norwida*<sup>364</sup>.

Podczas gdy panowie ironizowali, Zofia Nałkowska zdawała się dostrzegać sens tego zabiegu:

*Wieczór spędzony w tym teatrze był na ten raz zupełnie nieporównanym doznaniem artystycznym. Wiadoma intymność „wspólnego pokoju” aktorów i widzów, naiwny realizm inscenizacji, w której wszystko jest „prawdziwe”, a nie obliczone na prawa perspektywy teatralnej, daje w wyniku właśnie nastrój dziwności prymitywu szekspirowskiego, wywołuje silniejsze wibrowanie wyobraźni, niż wszystkie iluzje sceny obrotowej*<sup>365</sup>.

wo/obraz terytoria, Gdańsk 2006; Wanda Świątkowska, *Efekt realności w scenografii Reduty*, dz. cyt., s. 111–139.

361 Adam Bunsch, *Autor w Reducie*, dz. cyt.

362 Kazimierz Wilamowski, *Wspomnienie o pracy nad „Pierścieniem wielkiej damy”*, dz. cyt., s. 288.

363 Tadeusz Boy-Żeleński, *Romanse cieniów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 517–518; pierwodruk: „Kurier Poranny” z 4 kwietnia 1936.

364 Antoni Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 318.

365 Zofia Nałkowska, „Pierścień wielkiej damy” w *Instytucie Reduty*, [w:] *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 178; pierwodruk: „Studio” 1936, nr 2, pod pseudonimem A[ndrzej] A[mster].



60

Antoni Cwojdzński *Teoria Einsteina*, Instytut Reduty w Warszawie, oprawa sceniczna Stanisław Cegielski, prem. 23 grudnia 1934. NAC



61

Maurice Rostand *Człowiek, którego zabiłem*, Instytut Reduty w Warszawie, budowa sceny Kazimierz Pręczkowski, prem. 29 grudnia 1932. NAC



62

Andrzej Rybicki *Biała sowa*, Zespół Objazdowy Reduty, scen. Jan Golus, prem. 8 marca 1935. NAC





63-64  
Cyprian Kamil Norwid *Pierścień wielkiej  
damy*, Instytut Reduty w Warszawie,  
urządzenie wnętrza i ubiory Stanisław  
Rzecki, prem. 26 marca 1936. MT





65

Publiczność na pokazie *Pierścienia wielkiej damy* w Instytucie Reduty, prem. 26 marca 1936. Na widowni prezydentowa Maria Mościcka (I rząd, 2. z lewej), minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciech Świątosławski (siedzi bokiem w I rzędzie 1. z prawej), prezydent Warszawy Stefan Starzyński (siedzi w II rzędzie w białej muszce). NAC

66

Juliusz Osterwa i Tadeusz Białkowski przed siedzibą Instytutu Reduty w Warszawie, 1931. NAC

Elegancko ubrana publiczność znajdowała się z aktorami w tym samym ozdobionym obrazami i kandelabrami salonie, we „wspólnym pokoju”. Równie dobrze mogli być gośćmi na przyjęciu tytułowej Hrabiny. Zdjęcie zrobione publiczności podczas premiery <sup>65</sup> pokazuje widzów, którzy siedzą na krzesłach ustawionych w rzędach na poziomie podłogi (nie była to stała konstrukcja, krzesła można było przesuwać). Przypomina to raczej zebranie towarzyskie niż widownię teatralną. Można w tym układzie znaleźć analogie do tradycji salonów literackich, gdy w domach arystokracji odbywały się wieczorki literackie (połączone z poczęstunkiem, dyskusją, żywymi obrazami czy grą na instrumentach). W ostatnich spektaklach Reduty pojawia się podobny aspekt bliskości i współuczestnictwa, likwidacji dystansu na rzecz wspólnego doświadczenia. Temu zapewne służyło też niepobieranie opłat, niesprzedawanie biletów na pokazy (jedynie dobrowolne datki zostawiane na tacy), imienne zaproszenia. Teatr staje się w takich warunkach osobistym doświadczeniem dzielonym z innymi. Tak stworzonych warunków pokazu nie określano już mianem „scenografii” ani „dekoracji”, lecz „urządzeniem wnętrza” (w inscenizacji Norwida), „budową sceny” (*Człowiek, którego zabiłem* Rostanda) lub „oprawą sceniczną” (*Teoria Einsteina*).

Dążenie do rezygnacji z teatralności i adaptowania rzeczywistego, znaczącego otoczenia doprowadziło Osterwę do planów inscenizacji *Wesela* w Bronowicach i *Bolesława Śmiałego* w drewnianym dworzyszczu z widokiem na Skałkę<sup>366</sup>, czyli projektów przedstawień *site-specific*.

Osterwa, tak jak Gall, Wierciński i przedstawiciele awangardy dwudziestolecia, odrzucał tradycyjne pudło sceniczne i szukał nowych rozwiązań przestrzennych, konstrukcji terenu gry i układu scena – widownia; rozwiązań raczej niestandardowych – może nie od razu rewolucyjnych – ale takich, które dawały różne możliwości adaptacji.

Wybierał miejsca, które można było przystosować do wielu rozmaitych przedstawień, aranżować i które nie ograniczały inscenizatora ani scenografa, gdyż były do pewnego stopnia neutralne. W takim znaczeniu można odnieść do jego poszukiwań termin *black box* definiowany za Claire Bishop jako „typ przestrzeni performatywnej, charakteryzującej się brakiem tradycyjnych elementów wnętrza teatralnego, jak proscenium czy stałych miejsc siedzących”<sup>367</sup>. Podziemia PZUW całkowicie spełniały tę definicję, zaś Sale Redutowe czyniły to do pewnego stopnia, będąc raczej – jak pisałam – *white box*. Przecież oba te miejsca były nie salą teatralną, lecz pokojem, salonem – pomieszczeniem podatnym na wszelkie modyfikacje, niedoprecyzowanym, nieskonstruowanym (w przeciwieństwie do sali w budynku teatralnym o ustalonej konstrukcji i stałych elementach). Warto przypomnieć, że nowoczesny „chmurodrapacz” na Kopernika był pierwotnie projektowany jako hotel, a w podziemiach planowano urządzić miejsce na dancingi. Jak widać, przeznaczeniem Reduty okazały się sale... do tańca – puste, obszerne, otwarte na ruch i wszelkie układy działań. Co ciekawe, budynek przy Kopernika zaprojektował Antoni Jawornicki, czyli konstruktor sceny i widowni w Salach Redutowych. <sup>66</sup>

Osterwa, mówiąc o modelowości obu przestrzeni, podkreśla „amfiteatralność” (wziętą w cudzysłów) i „rozpiętość” sceny i widowni. Nie mówi o konstrukcji sceny, urządzeniach technicznych czy sposobie zabudowy, ale o relacji scena – widownia, o układzie tych dwóch elementów względem siebie. W wypowiedzi z 1931 podkreślał, że teatr oznacza „scenę i widownię razem”<sup>368</sup>. Obie w teatrze mają być czynne i wzajemnie na siebie oddziaływać. Zatem najważniejszy aspekt przestrzeni w jego mniemaniu oraz to, do czego Reduta dążyła w pracy w Warszawie w obu okresach, to teatr jako przestrzeń relacji i komunikacji. Performatywny wymiar sal (wyraźniejszy niż w przypadku tradycyjnej archi-

366 Zob. Juliusz Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 340–341.

367 Claire Bishop, *Czarne pudelko, biały szescian: pięćdziesiąt odcieni szarości?*, dz. cyt.

368 Juliusz Osterwa, *Przeciw rampie teatralnej*, dz. cyt., s. 149.



tektury Teatru na Pohulance, choć konsekwentnie podważanej przez Galla) przejawiał się szczególnie w kształtowaniu złożonych relacji między podmiotami uczestniczącymi w wydarzeniu.

W drugim okresie warszawskim (1931–1939)

Reduta dała niewiele przedstawień w siedzibie przy Kopernika – poświęcono się pracy studyjnej, objazdom, zorganizowano Teatr Szkolny, współpracowano z radiem. Instytut, podobnie jak w pierwszym okresie, zatrudniał wielu różnych scenografów. Do inscenizacji Redutowych przestrzeń i dekoracje projektowali wówczas: Iwo Gall (Teatr Szkolny i Zespół Objazdowy), Jan Szczepkowski (*Sprawa Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej), Kazimierz Pręczkowski (*Człowiek, którego zabiłem* Rostanda), Stanisław Rzecki (*Niewierny Tomek* Grabowskiego; *Pierścień wielkiej damy*), Adam Bunsch (*Haneczka i duch*), Władysław Vilio-Vetesco (*Uciekła mi przepióreczka*, Zespół Objazdowy), Stanisław Cegielski (*Teoria Einsteina* Cwojdziańskiego, Teatr Szkolny i Zespół Objazdowy), Teresa Roszkowska, Zofia Wawrzkowicz, Stanisław Jarocki (Teatr Szkolny) Wincenty Drabik, Zofia Węgierkowa, Michał Siemiradzki, Mieczysław Różański, Jan Golus (Zespół Objazdowy).

### Czego nauczyła Reduta

Stefan Jaracz w 1925 roku w artykule *Czego nauczyła mnie Reduta* wskazywał na kilka pionierskich elementów w traktowaniu w Reducie scenografii i roli scenografa. Po pierwsze, dekorator współpracował ściśle z zespołem – brał udział w próbach analitycznych sztuki, uczestniczył w całym procesie przygotowania inscenizacji. Aktor nie był na ostatniej próbie zaskakiwany wyglądem przestrzeni, rekwizytów czy kostiumem, bo wszystko było już przedyskutowane i ustalone wcześniej. Tymczasem w „każdym niemal polskim teatrze” – twierdził Jaracz – na próbie generalnej:

*Zwalają się na biedaka dekoracje, które po raz pierwszy ogląda, meble, których istnienia nie podejrzewał, światło, które wali na niego ze wszystkich stron, muzyka, która różnie od ucha, kostiumy po raz pierwszy wkładane, niespodziewane rekwizyty*<sup>369</sup>.

Skutkiem tego, że każdy z twórców pracował osobno, mogły być i takie absurdalne sytuacje, że „aktor mówił w tekście o słońcu, a dekoracja była przez malarza obliczona na noc, bo sobie przy biurku wymyślił, że cienie będą dobrze wyglądały”<sup>370</sup>. Aktor robił na próbach swoje, a dekorator w malarni swoje – spotykali się dopiero na próbie generalnej. W Reducie coś takiego nie miało szansy się przydarzyć. Aktor był wręcz angażowany w tworzenie scenografii, miał wpływ na wygląd sceny i jej wystrój. Bunsch na przykład wspomina, jak aktorka grająca Haneczkę w jego sztuce miała przynieść naczynia stołowe, garnki, sztućce do kuchni urządzonej na scenie i wyhaftować obrus na stół – „by czuła się jak gospodyni w swoim domu”. Osterwa twierdził:

*Aktor ma się na scenie czuć „u siebie”. Jeżeli mu – jak we wszystkich teatrach – ktoś inny urządzi to miejsce jego scenicznego życia, bez jego udziału, wtedy aktor jest jak na obczyźnie, nie ma żadnego osobistego stosunku do tego wszystkiego, czym gra i operuje, i dlatego powinien nawet coś do tej sceny przynieść czy wykonać*<sup>371</sup>.

Dlatego też w Reducie kostiumy, poszczególne rekwizyty czy rozmieszczenie mebli mogły być różne w tym samym spektaklu, gdy przy podwójnej a nawet potrójnej obsadzie te same role odtwarzali inni aktorzy (bo każdy miał na przykład wybrać dla siebie odpowiedni fotel czy urządzić swój salon<sup>372</sup>). Scenografia i przestrzeń były immanentną częścią scenicznego świata, musiały współgrać z koncepcją inscenizacyjną, wynikać z analiz,

369 Stefan Jaracz, *Czego nauczyła mnie Reduta*, dz. cyt., s. 25.

370 Tamże, s. 31.

371 Adam Bunsch, *Garść wspomnień o Osterwie i jego warszawskiej Reducie*, dz. cyt., s. 230.

372 To często przywoływany przypadek *Papierowego kochanka* Szaniawskiego

(prem. 12 maja 1920), zob. Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 57.

a nie dekorować czy zdobić scenę. Kształt plastyczny przedstawienia rodził się z analizy tekstu i wynikał z idei utworu, dlatego wymagał ścisłej współpracy scenografa z reżyserem i aktorami.

Jaracz podkreśla wagę prób prowadzonych w Reducie z dekoracjami, kostiumami, meblami, rekwizytami: „Nie wszyscy może aktorzy wiedzą, ale wszyscy to świetnie czują, że dekoracja, mebel czy rekwizyt – to także partner, z którym trzeba znaleźć kontakt. Nie można zatem w ostatniej chwili na dzień przed premierą próbować tych rzeczy”<sup>373</sup>. W Reducie – podkreśla – uczono przez kilkadziesiąt dni siedzieć porządnie na krześle i pić ze szklanki wodę, a nie powietrze. Aktor funkcjonuje w przestrzeni stworzonej przez scenografa, musi więc ją dobrze poznać, przyswoić, nauczyć się z nią współpracować – „kontaktować”.

Plastyków również Reduta uczyła – „wgryzania się” w tekst, współpracy z aktorem i reżyserem, całościowego traktowania przedstawienia. Pisał o tym Gall:

*Osterwa, mając wielki wpływ artystyczny, w sensie całokształtu teatru, na ludzi, z którymi pracował, nauczył wielu scenografów podejścia do kompozycji scenografii przez analizę utworu dramatycznego, przez organizację sytuacji postaci na scenie, wreszcie przez ujawnienie istotnej atmosfery, jaką powinna stwarzać przestrzeń sceniczna niezależnie od form, jakie jej nada artysta scenograf*<sup>374</sup>.

Dalej Jaracz podkreśla, że Reduta zainteresowała pracą w teatrze wielu plastyków (wymienia Skoczylasa, Dobrodzickiego, Lechowskiego, Witkowskiego, Gronowskiego, Kunę i Galla)<sup>375</sup>. Była otwarta na współpracę z artystami reprezentującymi różne prądy w sztuce, wielu z nich umożliwiła debiut sceniczny, kilku pozwoliła na szalone eksperymenty (Dobrodzicki, Witkowski), innym umożliwiła wykształcenie warsztatu, techniki i wypracowanie własnego stylu (Gall). Angażując

różnych artystów i udostępniając im miejsce na eksperymenty, Reduta nauczyła aktorów obcowania z różnymi stylami scenograficznymi i odmiennymi sposobami traktowania przestrzeni. Wspomniałam już, że było to zgodne z koncepcją Osterwy etapowego kształcenia aktora i ćwiczenia go w różnych stylach gry. Stąd można wyprowadzić analogie między typami scenografii w Reducie a stylami gry aktorskiej. Etapowi przeżywania odpowiadałby realizm w scenografii, czyli autentyzm artefaktów, efekt realności w dekoracji, co miało wspomagać budowanie prawdy psychologicznej postaci. Etap stylizacji w grze aktorskiej pozwalała na budowanie abstrakcyjnych przestrzeni i zerwanie z życiowym prawdopodobieństwem, czyli stosowanie symboli, skrótu, „sugerowanie widza” poprzez formę, kolor czy światło. Na poziomie przeistoczenia i obrzędowości operowano sceną misteryjną, symultaniczną, a scenografia była syntetyczna i umowna, oddziaływała poprzez znak i symbol. Dalszy kierunek tych koncepcji wyznaczają Domy Społeczne, które miały stać się centrami wspólnoty, wkroczyć w życie zbiorowości i je przemienić. Stąd błędem jest, moim zdaniem, ograniczanie estetyki Reduty tylko do poziomu realizmu scenicznego. Przez 20 lat istnienia zespołu sięgano do różnych, zaskakująco odmiennych, nierzadko sprzecznych stylów inscenizacyjnych, plastycznych, aktorskich. Przedstawienia Reduty sytuują się między odwzorowaniem rzeczywistości a formistycznym eksperymentem; między poczuciem bezpośredniości i wspólnoty w obrzędzie a ekspresjonistycznym krzykiem; między automatyzmem, konstrukcją i „matematyczną ścisłością” a zabawą historycznymi konwencjami; między wielkimi masowymi widowiskami w plenerze a spotkaniem we wspólnym pokoju. Reduta nie wykształciła „własnego stylu” (co zarzucał jej Strzelecki), bo próbowała wszystkiego – testowała różne kierunki, eksperymentowała i nie ustawała w poszukiwaniach. Pozwoliło to także uniknąć

373 Stefan Jaracz, *Czego nauczyła mnie Reduta*, dz. cyt., s. 29.

374 Z niepublikowanych notatek Iwona Galla, cyt. za: Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 380.

375 Zob. Stefan Jaracz, *Czego nauczyła mnie Reduta*, dz. cyt., s. 32–33.

monotonii i banalności w inscenizacjach (o czym pisał Skoczylas).

Reduta była pionierką w sposobach traktowania relacji scena – widownia, aranżowania nowych układów przestrzennych. Niejednokrotnie obalała granicę widz – scena, wciągając tego pierwszego w przestrzeń gry, aktywizując go i umożliwiając nowe formy odbioru. Pracujący w niej artyści potrafili wykorzystać nietypowość i ograniczenia miejsc (Sal Redutowych, podziemi PZUW) i stworzyć całkiem nowe układy przestrzeni i relacji. Dzięki praktykom przestrzennym angażowano widzów jako współuczestników teatralnego wydarzenia, jak również oddziaływano na aktora i jego sztukę. Różne strategie przestrzenne mogły narzucać nowe metody gry, jak też wspomagać zaangażowanie emocji aktora czy umożliwiać mu budowanie nowych relacji z widzem.

Trzeba w końcu dostrzec performatywny wymiar scenografii jako praktyki przestrzennej. Przestrzeń powstaje bowiem w wyniku praktykowania konkretnych miejsc i wydarzeń (teatralnych), które się w nich dokonują. W perspektywie performatycznej teatr jest rozumiany jako rodzaj organizacji przestrzennej, gdzie przestrzeń jest efektem działań wielu czynników (scenografów, aktorów, widzów, warunków danego miejsca, w tym elementów materialnych i niematerialnych). W tym sensie przestrzeń „nie ma charakteru dzieła, lecz raczej wydarzenia”<sup>376</sup>.

Jako podsumowanie tego rozdziału nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że w sposobach traktowania przestrzeni w Reducie można odnaleźć większość kierunków rozwiniętych w tak rozumianej scenografii polskiej w XX i XXI wieku. <sup>67</sup>

376 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 185.





Dariusz Kosiński

# Konstru kcja prze strzeni

Konstrukcja przestrzeni

### **Awangarda jako problem polskiej historii teatru**

Tematem tej części pierwszego tomu naszej publikacji jest polska scenografia awangardowa. Zasygnalizowany już w tytule podrozdziału „problem” uruchamia dwa równoległe zespoły kłopotów definicyjnych i interpretacyjnych związanych z podstawowymi pojęciami: awangardą i scenografią. Ponieważ proponowane przeze mnie sposoby ich rozumienia stanowią fundament dalszego wywodu (decydując o wyborze, ukształtowaniu i interpretacji obszernego materiału historycznego), trzeba wyjaśnić je już na początku.

Pierwsza grupa problemów wiąże się z pytaniem, czym była w Polsce awangarda teatralna. Pojęcie awangardy, z definicji relacyjne („straż przednia” wytwarza się i znaczy w relacji do jakichś „oddziałów głównych” i jakiejś ariergardy), jest zawsze nieostre, lokalne i historyczne. Oczywiście istnieje w historii sztuki europejskiej XX wieku pewien względnie ograniczony zbiór kierunków i tendencji artystycznych, które przyjęło się nazywać awangardowymi (głównie kubizm, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm), ale ta „twarda” formacja (czasem nazywana „awangardą historyczną”) jest otoczona i „rozmiękczana” tak wieloma terminami wykorzystującymi i odwołującymi się do słowa „awangarda” w odmienny sposób, że arbitralne ograniczenie do tego konkretnego zbioru nie wydaje się możliwe. Z tego względu, pisząc o polskiej awangardzie teatralnej, stosowałem będąc nie ogólne definicje, ale lokalnie i historycz-

nie ukształtowane rozumienie tego zjawiska, ustanawiane w oparciu o materiał źródłowy i w relacji do dotychczasowych ustaleń badawczych.

W specyficznym polskim kontekście kwestią zasadniczo komplikującą rozumienie awangardy teatralnej jest stosunek do przeszłości. Za jedną z cech definiujących postawy awangardowe uznaje się powszechnie sprzeciw wobec tradycji, niekiedy radykalne jej odrzucenie, i działanie w imię „nowości” i „przyszłości”. Tymczasem w Polsce, co widać zwłaszcza w odniesieniu do inscenizacji i scenografii, sprzeciw wobec dominującej w poprzedniej epoce estetyki i praktyki teatralnej wiązał się z odwołaniem do najważniejszych tradycji narodowej sztuki, przede wszystkim dramatu i teatru romantycznego. Ze względu na lokalne uwarunkowania historyczne, powstanie i rozwój awangardy teatralnej były ściśle związane z odzyskaniem przez Polskę niepodległości, co w jakiejś mierze uwolniło artystów od obowiązków narodowych, lecz zarazem zmusiło do podjęcia zasadniczych zagadnień związanych z kształtem i funkcjami sztuki w dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości społecznej. Sytuacja teatru była w tym kontekście o tyle specyficzna, że uwolnienie teatru spod kontroli władz zaborczych postawiło twórców przed wyzwaniem stworzenia narodowego stylu scenicznego, co przez cały niemal wiek XIX było niemożliwe ze względu na sytuację niewoli. Waga i trudność tego zadania wiązały się z rangą, jaką w polskiej kulturze zyskały dramaty poetów romantycznych: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Cypriana Kamila Norwida. Uznawani za



„wieszczów” narodowych, duchowych przywódców wspólnoty, artyści ci stworzyli kanon dzieł dramatycznych niemieszczących się w konwencjach realistycznej sceny pudełkowej, częściowo wręcz uznawanych z jej perspektywy za niesceniczne. Przedstawiciele nowych idei teatralnych dowodzili, że kształt sceniczny, odpowiedni dla tych cieszących się wielkim autorytetem dramatów, można stworzyć, wykorzystując eksperymentalne koncepcje, zakładające radykalne zerwanie z konwencjami realistycznego teatru iluzji. Inspiracje dla tych poszukiwań, a zarazem materiał sceniczny do ich prowadzenia, znajdowano w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, którego dramaty, inscenizacje i pisma (zwłaszcza tak zwane studium o *Hamlecie*, 1905) uważano za zaczyn nowego teatru polskiego. Jego stworzenie stanowić zaś miało najważniejszą misję polskich artystów działających na scenach niepodległego państwa.

Efektom tej specyficznej sytuacji był swoisty sojusz awangardy artystycznej z tradycjami sztuki narodowej, najkrócej wyrażony przez Leona Schillera w haśle „Mickiewicz konstruktywistą!”<sup>1</sup>.<sup>1</sup>1

Komplikuje on w znacznym stopniu wytyczenie obszaru polskiej awangardy teatralnej w odniesieniu do inscenizacji i scenografii, co w szczególności dotyczy właśnie Schillera. Nie sposób wszak z jednej strony nie zauważyć, że – mimo politycznych kontrowersji wokół lewicowego radykalizmu – Schiller został uznany za reprezentacyjnego artystę narodowego w zakresie inscenizacji teatralnej, a z drugiej nie dostrzegać, że przynajmniej niektóre spośród jego najważniejszych inscenizacji były i są powszechnie uznawane za awangardowe. Bez

inscenizacji Schillera nie można sensownie mówić o polskiej awangardzie teatralnej, nawet jeśli sam artysta nie zachowywał postawy awangardowej, lecz „reformatorską”, a tworzony przez niego teatr monumentalny stanowił rdzeń państwowego stylu narodowego II Rzeczypospolitej, obejmującego także scenografię przedstawień społecznych. W znacznej mierze decyduje o tym twórczość Andrzeja Pronaszki, artysty ściśle związanego z nurtami definiującymi siebie jako awangardowe, zachowującego długo postawę awangardzisty, oskarżanego nawet o ortodoksję. Zarazem to Pronaszko właśnie uważany jest za twórcę stylu scenograficznego i przestrzennego teatru monumentalnego. W efekcie tych wszystkich powiązań nie sposób w perspektywie historycznej mówić o lokalnej, polskiej awangardzie teatralnej bez przynależącego do nurtu głównego i ściśle związanego z tradycjami przeszłości teatru monumentalnego, co oczywiście zaburza „czystość” rodzimej awangardy.

Rozumiał to wybitny badacz teatru międzywojnia Stanisław Marczak-Oborski. Tworząc autorską antologię *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, włączył do niej nie tylko zjawiska i nurty należące do „klasycznego» [...] kręgu kierunków zwyczajowo uważanych za awangardowe w sztuce europejskiej”, ale także te, które „wyraźniej kontynuowały drogi wytyczone u nas w poprzednim dwudziestolecu zwanym niekiedy okresem modernizmu lub neoromantyzmu, najczęściej Młodej Polski”<sup>2</sup>. W centrum tych drugich znajdowali się dwaj przyjaciele z Krakowa, współpracujący ze sobą niekiedy, ale wyznaczający dwie odmienne drogi rozwoju polskiego teatru: Leon Schiller

1 Leon Schiller, *Teatr ogromny* (1937), cyt. za: tegoż, *Droga przez teatr*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 344. Fragment, z którego pochodzi bojowe hasło, brzmi w całości jeszcze bardziej znacząco: „Zadrżycie z oburzenia fanatycy starego pudła teatralnego: Mickiewicz konstruktywistą! Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego! Czyżby to był niezdrowy wpływ Wschodu? Czyżby proroczym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na

meyerholdyzm!” (tamże, s. 343–344). W podobnym duchu wypowiedział się Schiller w głośnym, radykalnym i utrzymanym w iście awangardowej retoryce manifestie lewicowego teatru politycznego *Teatr jutra* z 1928 roku: „Myślę, że kapitalna koncepcja teatru słowiańskiego przyszłości stworzona przez Mickiewicza pod wpływem Cyrku Olimpijskiego w Paryżu i synchronistycznej scenarii średniowiecznej – ma w sobie coś bardzo dzisiejszego. Prawie konstruktywizm... Myślę, że struktura niektórych dramatów Krasin-

skiego, Wyspiańskiego i Micińskiego może natchnąć do jeszcze śmielszych i jeszcze bardziej «przyszłościowych» pomysłów”. Leon Schiller, *Teatr jutra*, cyt. za: tegoż, *Droga przez teatr...*, dz. cyt., s. 53.

2 Stanisław Marczak-Oborski, *Awangardowa wielość rzeczywistości*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 23–24.



1

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski  
w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko,  
prem. 15 grudnia 1934. IT



2

Prezydent Ignacy Mościcki na przedstawieniu  
*Daniela* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii  
Eugeniusza Poredy, Teatr im. Stefana  
Żeromskiego w Warszawie (w sali posiedzeń  
Rady Miejskiej), 6 grudnia 1932. NAC



i Juliusz Osterwa. Marczak-Oborski włączył do historycznie i lokalnie rozumianej polskiej awangardy teatralnej teatr monumentalny i Redutę, przeciwstawiając się w ten sposób stanowisku największego autorytetu polskich historyków teatru – Zbigniewa Raszewskiego. W swoim autorskim tekście lojalnie cytował maszynopis wystąpienia, w którym Raszewski dowodził, że awangarda była „epizodem wyrastającym na uboczu, z dala od głównych linii rozwojowych”, na których według niego „znalazł się u nas [...] teatr monumentalny Schillera i Horzycy”, jako najważniejsze „ogniwo łączące stary teatr z nowym, zapewniające naszemu teatrowi ciągłość rozwoju”<sup>3</sup>. Polemizując z tymi opiniami, Marczak-Oborski pisał:

*Trudno nie zgodzić się ze zdaniem Raszewskiego, że „teatr monumentalny był w dwudziestoleciu najważniejszym zjawiskiem scenicznym”. Wpada jednak raz jeszcze podkreślić, iż swą „zdumiewającą siłę” czerpał w ogromnej mierze z nowatorskich rozwiązań awangardowej proweniencji. I właśnie dlatego, że te rozwiązania nie były czymś przypadkowym, sztucznie doczepionym, lecz stanowiły dominantę formalną – dawały na scenie „całość zadziwiająco organiczną”. Nie należałoby więc tego stylu uważać za paraawangardowy, ale raczej za jedno z oryginalnych polskich wydań awangardy, co prawda w sposób bardziej oczywisty związane z „reformą teatru” i Młodą Polską, niż hasła Czyżewskiego, Peipera i Witkiewicza<sup>4</sup>.*

W interesującym nas tu kontekście do opinii tej dodać trzeba twierdzenie, że „nowatorskie rozwiązania awangardowej proweniencji”, nadające organiczność i moc teatrowi monumentalnemu, odnosiły się przede wszystkim do scenografii. Na dodatek rozwiązania te i łącząca je linia rozwojowa, realizowana przede wszystkim – choć przeciętnie wyłącznie – przez Andrzeja Pronaszkę, biegną

w jakiejś mierze niezależnie od wyborów repertuarowych Schillera, co sprawia, że to właśnie w odniesieniu do kompozycji przestrzeni da się wykazać głęboki i organiczny związek między inscenizacjami tekstów tak odmiennych jak *Krzyżcyżcie*, *Chiny!* i *Dziady*.

Mało tego: po czterdziestu sześciu latach od momentu wydania antologii Marczaka-Oborskiego wydaje się wręcz oczywiste, że to nie awangarda, ale właśnie teatr monumentalny okazał się „historycznym epizodem”. Choć był przez dwie dekady „linią główną” a oddziaływanie jego autorytetu można śledzić jeszcze po 1945 roku, to na gruzach pozostałych po drugiej wielkiej wojnie monumentalizm, przejęty na dodatek przez propagandowe widowiska polityczne i kościelne, pojawiał się w teatrze jedynie jako nostalgiczne lub ironiczne wspomnienie dawnych snów o potędze. Jeśli zaś cokolwiek z praktyki teatru monumentalnego wydaje się żywe i w jakiejś mierze wciąż obecne na polskich scenach, to nie wzniosła misteryjność i rewolucyjny patos, ale przestrzenne i wizualne propozycje i odkrycia współtworzących ten teatr scenografów, wyrastające z ich awangardowego nastawienia.

Odpowiedź na pytanie, na czym owo nastawienie polegało i jak w oparciu o materiał historyczny opisać kierunek poszukiwań i charakter propozycji artystów przynależących do zbioru „polskiej awangardy teatralnej” – to jeden z głównych celów tej części książki. Uznając przymiotnik „awangardowy” za ogólne określenie nastawienia na poszukiwania i eksperymenty, które mają w przyszłości doprowadzić do zastąpienia istniejących konwencji i praktyk nowymi, postaram się wskazać konkretne propozycje, rozwiązania i sposoby myślenia, wokół których ogniskowały się działania polskich artystów teatru reprezentujących to nastawienie. Moim celem nie jest więc zakwalifikowanie tych, a nie innych twórców

3 Zbigniew Raszewski, cyt. za: tamże, s. 26. Nawiasem mówiąc, wyrażone tu opinie zawierają ukryte przesunięcia, wymazujące znaczenie Reduty jako odmiennej, niemonumentalnej drogi kontynuacji

poszukiwań romantycznych, które Raszewski najwyraźniej albo nie doceniał, albo (co może bardziej prawdopodobne) nie akceptował z powodów ideowych.

4 Stanisław Marczak-Oborski, tamże, s. 27.

i nurtów do kręgu „awangardowego”, ale wykorzystanie tego przymiotnika jako punktu wyjścia dla opisanego głównych kierunków, w których rozwijała się polska scenografia odrzucająca tradycyjny model „malarstwa scenicznego”, dekoracji, a w końcu także „plastyki teatralnej”.

### Zwrot przestrzenny

Od końca XIX wieku w odniesieniu do tego, co nazywamy scenografią, zachodziły zmiany przełomowe i fundamentalne, opisywane już w poprzednich rozdziałach. Mówiąc w koniecznym skrócie, polegały one przede wszystkim na tym, że myślenie i praktyki obrazowe, wytwarzane przez ujętą w ramę prosceniową scenę pudełkową, poddaną zasadom perspektywy i posługującą się dekoracjami malowanymi, ustąpiły miejsca myśleniu przestrzennemu. By zatem móc precyzyjnie określić specyfikę scenografii w XX wieku, przybliżyć się do zrozumienia jej przemian oraz spróbować określić dominujące tendencje w obrębie dotyczących jej eksperymentów i poszukiwań, trzeba zwrócić się ku przestrzeni i współczesnym sposobom myślenia o niej. Pójść w inną stronę niż autor pierwszej wielkiej syntezy dziejów polskiej scenografii, Zenobiusz Strzelecki, który przyjął w swojej pracy arbitralne założenie, że „scenografia posiada mocny kościół, bo opiera się na malarstwie; jej rozwój jest równoległy z rozwojem malarstwa sztalugowego”<sup>5</sup>.

Zwrot przestrzenny w myśleniu o scenografii teatralnej oznacza przede wszystkim uznanie jej performatywności, a więc przyznanie aktywnej, sprawczej roli w przedstawieniu tak teatralnym, jak i społecznym. Jak pisze w swoim tekście Wanda Świątkowska, rozumiana performatywnie przestrzeń jest nie tylko „miejszem zdarzeń” lub ich

„tłem” – jest aktantem: kształtuje wydarzenia i jest przez nie kształtowana.

Takie rozumienie przestrzeni od dawna jest obecne w naukach społecznych, które w drugiej połowie XX wieku przeszły swoisty zwrot przestrzenny. Jak pisała Marta Bucholc, zdecydowało o tym uznanie, że

*przestrzeń nie jest neutralnym, jednakowym dla wszystkich i dla wszystkich tak samo dostępnym przezroczystym słojem, w którym przebiega ludzkie życie, lecz jest na bieżąco tworzona, kształtowana i podtrzymywana przez ludzi wchodzących ze sobą w relacje. Przestrzeń nie jest więc dana, lecz konstituuje się, czy też jest ustanawiana społecznie, i to właśnie ten proces ustanawiania powinien się znaleźć w centrum zainteresowania badaczy życia społecznego*<sup>6</sup>.

Czołowym współsprawcą tego zwrotu był, przywoływany już w tym tomie, francuski socjolog Henri Lefebvre – autor fundamentalnej tezy, że „(społeczna) przestrzeń to produkt (społeczny)”<sup>7</sup>, powstający, by regulować ludzkie działanie i doświadczenie. „Przestrzeń włada ciałami, przepisując lub nakazując gesty, trasy i odległości do pokonania. W tym właśnie celu jest produkowana, to jej *raison d'être*”<sup>8</sup> – pisał Lefebvre. Przestrzeń społeczna jest produktem i środkiem produkcji, stanowi wytwór przeszłych działań i uwarunkowanie tych, które mają się pojawić:

*Każda przestrzeń jest już na miejscu, zanim pojawią się jej aktorzy, którymi są podmioty zbiorowe i indywidualne reprezentujące grupy lub klasy szukające sposobów na przystosowanie danej przestrzeni do własnych potrzeb i celów.*

5 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 83.

6 Marta Bucholc, *Miejsce poza pojemnikiem. Wstęp do polskiego wydania „Socjologii przestrzeni” Martina Löwa*, [w:] Martina Löw, *Socjologia przestrzeni*, przeł. Izabela Drozdowska-Broering, red. nauk i wpraw.

Marta Bucholc, Wydawnictwo UW, Warszawa 2018, s. 20.

7 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, transl. by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford and Cambridge (USA) 1991, p. 26; wszystkie dalsze cytaty za tą edycją; tłumaczenie na polski moje.

8 Tamże, s. 143.

*Przegzystencja przestrzeni warunkuje obecność, działania i dyskurs tych podmiotów, ich kompetencje i performans; jednocześnie jednak ich obecność, działanie i dyskurs presuponując daną przestrzeń, negują ją*<sup>9</sup>.

O ile więc przestrzeń rozumiana socjologicznie jest wytwarzana w procesie interakcji, o tyle proces ten jest warunkowany przez poprzedzające go przestrzenne ustawienia oddziałujące w określony sposób na interakcje i działania aktorów. Tę dwuaspektowość usiłuje uchwycić precyzyjnie Martina Löw, proponująca definicję przestrzeni jako „relacyjnego (układu) organizmów żywych i dóbr społecznych”<sup>10</sup>, konstytuowanego przez dwa procesy: *spacing* oraz syntezę:

*Proces syntezy umożliwia traktowanie dóbr społecznych i ludzi jako jednego elementu. [...] Przestrzenie nie powstają samorzutnie, lecz wymagają świadomej produkcji w procesie syntezy. Ów akt łączenia odbywa się w ramach struktur społecznych zbudowanych na wyobrażeniach przestrzeni, zinstytucjonalizowanych konstrukcjach przestrzeni i ich specyficznym ze względu na klasę, płęć i kulturę habitusie. [...]*

*Od strony praktycznej proces syntezy jest połączony z procesami lokowania i odwrotnie. Procesy lokowania, czyli lokowanie dóbr społecznych czy organizmów żywych, ewentualnie samoumiejscowienie tych ostatnich, budowanie, wznoszenie czy wymierzanie, także pozycjonowanie pierwotnie symbolicznych znaków w celu oznaczenia grup dóbr i umieszczanie informacji, określam mianem „spacingu”. Procesy „spacingu” są procesami negocjacyjnymi*<sup>11</sup>.

Proces negocjacyjny i społeczny, jakim jest powstanie przedstawienia teatralnego, ma oczywiście

swoją specyfikę i różni się od powyższego uogólnionego modelu wytwarzania przestrzeni. Wydaje mi się jednak, że propozycja Löw pozwala uchwycić i zrozumieć pozycję scenografa. W jej perspektywie bowiem scenografia to sztuka artystycznego *spacingu*, mającego za zadanie takie ułożenie wszystkich elementów przestrzeni, by proces jej wytwarzania z udziałem publiczności doprowadził do powstania syntezy jak najbardziej zbliżonej do przyjętych założeń artystycznych i ideowych.<sup>12</sup>

Scenografia to zatem sztuka kompozycyjnego i wizualnego warunkowania procesu produkcji przestrzeni scenicznej i teatralnej, polegająca na projektowaniu i lokowaniu współtworzących ją elementów materialnych i symbolicznych warunkujących działania i oddziaływanie aktorów (nie tylko ludzkich) oraz procesy syntezy zachodzące przede wszystkim w percepcji widzów<sup>12</sup>.

Wydaje mi się, że przyjęcie wyjściowego założenia, zgodnie z którym scenografia rozumiana jest jako sztuka warunkowania procesu wytwarzania przestrzeni teatralnej, a nie synonim dekoracji scenicznej, odpowiada zwrotowi, jaki zaszedł w praktyce teatralnej w pierwszych dekadach XX wieku, wytyczając kierunek, w którym rozwijały się awangardowe poszukiwania scenograficzne.

## Budowniczy sceny

Oczywiście uchwycenie zwrotu przestrzennego w polskim teatrze jako jednorazowego wydarzenia, punktu czy cezury nie wydaje się możliwe. Istnieje jednak pewien zespół tekstów, od dawna znany i ceniony, który pozwala wyraźnie zobaczyć rysujące się odmienności. Chodzi o przeprowadzoną w roku 1924 ankietę „Życia Teatru” dotyczącą malarstwa scenicznego. Ogłoszona w numerze 23. w związku z obszernym, przywoływanym już w tej książce przez Dorotę Jarząbek-Wasyl, arty-

9 Tamże, s. 57.

10 Martina Löw, *Socjologia przestrzeni*, dz. cyt., s. 165.

11 Tamże, s. 218.

12 Definicja ta jest bliska proponowanemu przeze mnie wcześniej pojęciu „dra-

maturgii przestrzeni”, którego jednak w tym momencie nie chcę ponownie wykorzystywać, rozwijać i modyfikować, by nie mnożyć kategorii i nie zaciemniać obrazu. Na temat dramaturgii przestrzeni zob. Dariusz Kosiński, *The avant-garde*

*dramaturgy of space – the Polish case*, [w:] *Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe*, ed. by Zoltan Imre and Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, p. 84–85.



kulem Jana Lorentowicza *Dekoracje teatralne*<sup>13</sup>, zawierała dwa pytania: „Jakie jest zdanie Pańskie o roli malarstwa scenicznego?” oraz „Co sądzi Pan o dotychczasowej polskiej twórczości dekoracyjno-teatralnej?”<sup>14</sup>. <sup>13</sup> Już sam sposób ich sformułowania narzucał określoną perspektywę. Ankieta dotyczyła wszak malarstwa teatralnego, do którego sprowadzono całą plastykę sceniczną. Było to zgodne z rozpoznaniem ze studium Lorentowicza. Jako zdecydowany zwolennik teatru podporządkowanego zadaniom inscenizacji dramatu oraz wzmacniania „złudzenia”, krytyk przeciwstawiał się temu, że – jak twierdził – „teatry nasze wchodzi na najfałszywszą, kinematograficzną drogę pobudzania widza do oglądania jedynie piękna nadbudowy dekoracyjnej, z pominięciem żywego słowa”<sup>15</sup>.

Zdecydowana większość zabierających głos w ankiecie mniej lub bardziej zgrabnie (a na pewno krócej) powtarzała własnymi słowami opinie Lorentowicza<sup>16</sup>. Na tym zdecydowanie konserwatywnym, zachowawczym tle wybijały się głosy odmienne, które nie tyle proponowały inny sposób widzenia „roli malarstwa scenicznego”, ile unieważniały wyjściowe założenia ankiety, czyniąc to w sposób zaskakująco podobny, a mianowicie przez przeciwstawienie malowaniu dekoracji – budowania przestrzeni. Co znamienne, autorami tych wypowiedzi byli artyści młodzi, o zupełnie odmiennych od starszego pokolenia doświadczeniach, mocno naznaczeni przez wojnę i gwałtowne wydarzenia pierwszego ćwierćwiecza XX wieku.

Pierwszym z nich był Tadeusz Cieślewski syn (1895–1944), grafik, wkrótce współzałożyciel grupy Ryt. <sup>14</sup> Już w pierwszym zdaniu swojej odpowiedzi zdecydowanym gestem odrzucił perspektywę dominującą w ankiecie:

*Zastrzegam na wstępie, że „malarstwo sceniczne” jest anachronizmem, żywotne jest zagadnienie „budownictwa scenicznego”, to znaczy kwestii budowania przestrzeni scenicznej, której granicami są oczy i uszy publiczności*<sup>17</sup>.

W dalszym ciągu Cieślewski formułował zdecydowaną opinię, że „budowanie przestrzeni scenicznej”:

*inne ma zasady niż budowanie płaszczyzny obrazu, wnętrza architektonicznego lub bryły rzeźbiarskiej, a już najdalsze jest od budowania panoptykalnych kątków życiowych z prawdziwymi firankami i szybami w oknach*<sup>18</sup>.

Wielka szkoda, że Cieślewski nie miał okazji swoich poglądów wyłożyć szerzej i dokładniej, bo – jak się wydaje – reprezentował zapomniane środowisko artystów plastyków, którzy mieli zupełnie odmienne i całkowicie nowatorskie podejście do teatru, bliskie czemuś, co potem nazwano „teatrem plastycznym”, a co w latach 20. ubiegłego stulecia przejawiało się właściwie tylko w inscenizacji *Ulicy dziwnej* Kazimierza A. Czyżowskiego w warszawskiej Reducie (prem. 23 lutego 1922)<sup>19</sup> – całkowicie niezrozumianej i odrzuconej (według Cieślewskiego „publiczność i recenzenci zachowali się wobec tego czynu po żakowsku”<sup>20</sup>).

Zdecydowane wypowiedzi Cieślewskiego wytyczają linię demarkacyjną między dekoracją sceniczną o charakterze malarskim, związaną z teatrem dramatycznym, a budowaniem przestrzeni teatralnej przynależącym do „teatru przyszłości”. Na tej właśnie linii lokowała się ankietowa odpowiedź jednego z najważniejszych protagonistów polskiej awangardy teatralnej – Witolda Wandurskiego. Już na wstępie unieważniał on znaczenie

13 Jan Lorentowicz, *Dekoracje teatralne*, „Życie Teatru” 1924, nr 14–24, przedruk [w:] tegoż, *Teatry w stolicy i inne artykuły*, wybór Andrzej Biernacki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, s. 70–120.

14 „Życie Teatru” 1924, nr 23, s. 183.

15 Jan Lorentowicz, „Życie Teatru” 1923, nr 22, s. 173.

16 Poza omówionymi niżej wyjątkowy charakter miały odpowiedzi Jana Kochanowicza („Życie Teatru” 1923, nr 26–30, s. 213–214, wróć do niej w kolejnym rozdziale) oraz Józefa Wittlina („Życie Teatru” 1923, nr 25, s. 198–199), który wychodził od konieczności zmian w praktyce teatralnej wymuszanych przez pojawienie się kina. Całkowicie odmienny ton i sens miała też wypowiedź

Wincentego Drabika („Życie Teatru” 1923, nr 31–35, s. 241).

17 Tadeusz Cieślewski syn, „Życie Teatru” 1924, nr 26–30, s. 216–217.

18 Tamże, s. 217.

19 Pisz o niej w tym tomie Wanda Świątkowska.

20 Tadeusz Cieślewski syn, dz. cyt., s. 217.

# ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Dekoracje teatralne XI — Jan Lorentowicz. Dokoła Hamleta — Włodek Horacyo. Wartości formalne dramatu i teatru greckiego (odsinek) — Stefan Śródka. Bibliografia. Teatry warszawskie.—Teatry krakowskie.—Kronika zagraniczna.

## Dekoracje teatralne.

XI.

(zakodzenie).

Zarys rozwoju nowoczesnej inscenizacji malarsko-dekoracyjnej, zarówno w krajach obcych, jak w Polsce, nasuwa szereg znamienitych uwag:

Troska o piękny wygląd zewnętrzny widowiska wyszła z zabiegów o jaknajwiększą dokładność i prawdę historyczną lub archeologiczną (teatr Meiningeński). Następnie zabieg ten przeniesiono do odtwarzania prawdy szczegółów z życia codziennego (teatr Stanisławskiego). Z nadużyć i jałowych wysiłków wydobywania tej prawdy, która w najlepszym razie mogła być tylko próbą częściowego a dosłownego powtarzania życia, zrodziło się zagadnienie, jaka zasada winna panować na scenie: realizm czy też taka lub inna forma konwensansu. Jedni zostali przy realizmie, uważając, że przez jego udoskonalenie zdobywać można najwyższy poziom sztuki; inni starają się *stylizacją* łamać szablony inscenizacji realistycznej; jeszcze inni sprawę reformy dekoracyjnej łączą z reformą całego teatru a początek tej reformy widzą w całkowitem obaleniu przesądów realistycznych i naturalistycznych.

Sprawa dekoracyjna wyrosła i wyolbrzymiała w pewnej ilości wypadków jako zupełnie odrębny rodzaj twórczości, objawianej *obok* dzieła dramatycznego a niekiedy wprost *zosta* tem dziełem. Inszenizacje malarskie, opracowane w najściślejszym obszarze z utworem dramatycznym, szukające w nim uzgodnienia wyrazu, są dość rzadkie, chociaż mają swych teoretyków i wykonawców w różnych krajach. Oczywiście, tylko takie inscenizacje służą właściwemu celowi. Fałszywa droga, na którą weszła pewna ilość dekoratorów, sprawiła, iż utosamić zaczęto z taką lub inną dekoracją istotę reformy nowoczes-

negu teatru. Są to, niestety, niebezpieczne złudzenia, a złudzenia tem przykrejsze, że opierają się na sukcesach dekoratora u widza teatralnego. Złudzenia te odsuwają coraz dalej zjawczą zasadę, że reforma wyjść może jedynie ze sposobów ujawnienia całej pełni piękna i wyrazu utworów.

W Polsce, w ciągu ostatnich lat dwudziestu, zagadnieniu inscenizacji dekoracyjnej nadawano cztery różne kształty. Pierwszym był *realizm starych szablono* teatralnych, połączony ze sztucznością, często bezmyślnym konwensansem, pozbawionym wszelkiego stylu i wyrazu. Ten gatunek realizmu wyraził się najdotkliwiej w lakcie 25.000 metrów kwadratowych dekoracji, obstałowanych swego czasu u Jasieńskiego, jako „zapas” dla teatru miejskiego we Lwowie. Należą do tej kategorii wszystkie wykonywane na ślepo, z okrośloną jedynie ilością otworów, dekoracje wnętrza burżuazyjnych, sal historycznych, komnat „wielkiego repertuaru”. Znane są w teatrach stołecznych, jak w ostatnich teatrach prowincjonalnych. Schemat pozostaje i tu i tam jednakowy; różnica polega jedynie na staranniejszym wykonaniu oraz większej zamożności środków. Taki właśnie typ opieki dekoracyjnej w teatrach miał na myśli Craig, gdy pisał: „Kierownikami teatru są zawsze ludzie o pewnym zasobie zdolności do interesów i możemy istotnie nazwać ich aferyzystami. Taki aferyzysta ma u siebie jednego lub dwóch ludzi, którzy wiedzą, o ile drzewo wygląda inaczej, niż kot, a to oczywiście jest bardzo pożyteczne. I jeżeli aferyzysta potrzebuje drzewa, — przynosi mu je pomocnik. To takie proste! Jeżeli potrzeba mu lasu, np. w „Śnie nocy letniej”, przynosi mu las. Nie maluje, naturalnie. To byłoby ryzykowne, ryzykowne i trudne. Zajął więc lasu, a jego człowiek przynosi mu realny i oryginalny okaz, drzewo za drzewem. — „Jest, proszę pana dyrektora, jest tu pański las”. A pan kierownik odpowiada: „Tak, tak, kochany panie! Co za świetny ar-



malarstwa w szeroko rozumianym teatrze, pisząc, że nie jest ono „czymś istotnym i niezbędnym”. Zrazem formułował podstawowe zasady tworzenia „tak zwanej dekoracji”, która:

*ma na celu przede wszystkim rozplanowanie ruchu na scenie. Przestrzeń sceniczna (pudełko z kurtyną lub podium otwarte), posiadająca trzy wymiary musi być podzielona – zależnie od sztuki i intencji inscenizatora – w ten sposób, by w wieloplanowo wzbo-  
gacany ruch scenicznych ciał aktorskich zostały wyzyskane wszystkie trzy wymiary (głębina, szerokość, wysokość – dla ruchów w głąb, w szerz, wwyż). Stąd wniosek: budowanie tak zwanej dekoracji ma pierwszeństwo przed jej malowaniem. Inaczej mówiąc: konstrukcja jest rzeczą istotniejszą na scenie niż kompozycja płaszczyznowa plam barwnych w panneau i kulisach [...] Rozwiązanie problemów przestrzennych obowiązuje przede wszystkim malarza teatralnego, który musi się wyrzec metod malarstwa czystego (płaszczyznowego, sztalugowego)<sup>21</sup>.*

Wandurski wskazywał na istotną zmianę w obrębie teatru dramatycznego, przeciwstawiając jego nowoczesną odmianę teatrowi nazwanemu (bardzo słusznie i precyzyjnie) iluzjonistycznym. Przeciwstawienie to przeprowadzał poprzez opozycję „malarstwo – budowanie”. Przyznając, że w teatrze iluzjonistycznym to pierwsze „podnosi urok «wizji» autorskiej, sprzyja sugestii i, obok muzyki, «pogrąża w nastrój zaśłuchania»<sup>22</sup>, odmawiał mu znaczenia w teatrze nowoczesnym. Tu bowiem rola dekoracji jest „dość obojętna”, a będący dla Wandurskiego wzorem współczesnej sztuki inscenizacji „eksperymentatorzy rosyjscy rugują z teatru «dekoracje» malowane i zastępują je systemem «konstrukcji» – rusztowań, platform i bloków<sup>23</sup>.

Obie cytowane wypowiedzi pokazują zasadniczą różnicę między konserwatywnym i reformatorskim stosunkiem do teatru dramatycznego oraz zrywającą z jego konwencjami postawą awangardową. W kontekście scenografii da się ona uchwycić i wyrazić

w przeciwstawieniu „malarstwo, dekoracja – budowanie, konstrukcja”, za którym idzie z jednej strony cały ciąg konsekwencji prowadzących do radykalnego przeformułowania sposobów rozumienia teatru, a z drugiej – zasadnicza zmiana w sposobie określania zadań stających przed ludźmi czasem wciąż nazywanymi „dekoratorami”, choć właśnie dekoracją w sensie ścisłym artyści ci nie mieli się zajmować, stając się konstruktorami, budowniczymi przestrzeni scenicznej.

### **Scenografia w paradygmacie konstruktywistycznym**

Linia demarkacyjna między tradycyjnym teatrem iluzjonistycznym a teatrem „budowniczych sceny” to linia między dwoma paradygmatami scenografii: dekoracyjnym i konstruktywistycznym. O ile pierwszy jest związany z mimetycznym malarstwem sztalugowym oraz jego rozmaitymi kontynuacjami i przetworzeniami, które opisuje w swoim tekście Dorota Jarząbek-Wasył, o tyle drugi wiąże się raczej z architekturą, rzeźbą, designem i grafiką (zwłaszcza fotomontażem) oraz malarstwem nieprzedstawiającym, czyli obszarami eksplorowanymi w tym samym okresie przez konstruktywizm – naczelnym nurtem historycznej awangardy w Europie Środkowo-Wschodniej.

Podjmując próbę sformułowania konstruktywistycznego paradygmatu scenografii, chciałbym się odwołać do prac Andrzeja Turowskiego, który na gruncie sztuk plastycznych opisał w dwóch monumentalnych monografiach podstawowe elementy konstruktywistycznego światopoglądu i praktyki. Przywołanie rozpoznań Turowskiego nie ma być użyciem „matrycy” do sprawdzania poziomu konstruktywizmu „ogólnego” w konstruktywizmie teatralnym, ale daje szansę na wykazanie, że „teatralność”, albo też wprost – „scenograficzność”, rozumiana jako warunkowanie procesu produkcji przestrzeni, przynależy do rdzenia postawy konstruktywistycznej.

21 Witold Wandurski, „Życie Teatru” 1924, nr 31–35, s. 242.

22 Tamże.

23 Tamże.



Już z samej definicji najważniejszych celów i naczelnych idei konstruktywizmu wynika nieuchronność jego spotkania z teatrem, zwłaszcza z tym jego aspektem, który najbliższy jest sztukom plastycznym i przestrzennym, czyli ze scenografią. Konstruowanie i budowa – dwie fundamentalne idee i właściwe pola aktywności konstruktywistów – to zarazem najważniejsze czynności i obowiązki scenografa odróżnianego (jak proponuję wyżej) od malarza teatralnego i dekoratora.

W swojej pierwszej, strukturalistycznej monografii Turowski przedstawił model konstruktywistycznej koncepcji dzieła sztuki. Został on wprowadzie później zanegowany przez samego autora jako zbyt sztywny i narzucający abstrakcyjną czystość na złożoną rzeczywistość, niemniej jednak pozostaje przydatny, gdy usiłuje się odsłonić pewien względnie stały zespół zasad ogólnych. Są one zawsze realizowane w sposób swoisty, indywidualny, zależny od całej gamy zmiennych czynników, niemniej jednak stanowią wspólną podstawę dla określonej grupy zjawisk.

Ujęty przez Turowskiego w syntetyczną formułę konstruktywistyczny model twórczości artystycznej wygląda następująco: <sup>5-6</sup>

*Podstawowymi poziomami formy jest poziom wyboru materiałów i kształtów („środki”, „forma”) oraz poziom kombinacji („formalizowanie”, „formalna strona”). Sens formy wynika ze sposobu uzależniania obydwu poziomów w funkcjonalnych relacjach. Zasadami postępowania w tym zakresie ma być przyjęty system. System jest zespołem zasad o charakterze teoretycznym, racjonalizującym budowę. A zarazem jego praktyczna realizacja następująca w trakcie konstruowania dzieła jest realizacją konstrukcji. Konstruowanie jako proces społeczny funkcjonalizuje dzieło w aspekcie rzeczywistości pozaartystycznej. Budowanie jako wynik świadomości teoretycznej – procesów artystycznych – funkcjonalizuje dzieło*

*w porządku kultury. Dialektyka budowy/konstrukcji jest dyrektywą i weryfikacją systemu a zarazem przez jego sfunkcjonalizowanie społeczne i artystyczne prowadzi do ukonstytuowania się nowej całości, jaką jest dzieło. W dziele konstruktywistycznym opozycję tworzyła nie forma i treść, jako przedmiotowa i podmiotowa sfera, lecz jedność budowy i konstrukcji (idei i realizacji) jako dwóch równie aktywnych perspektyw ujęcia tej samej rzeczywistości, której tożsamość konstytuowała się w trakcie procesu artystycznego, procesu produkcji<sup>24</sup>.*

Zasadniczy element powyższego modelu, który proponuję uznać za model scenografii jako artystycznej produkcji przestrzeni w paradygmacie konstruktywistycznym, stanowi dialektyka budowania i konstrukcji. Jest ona formułowana przez Turowskiego w sposób nieco zaskakujący i chyba niepotrzebnie komplikujący sprawę, bo budowanie (czyli czynność wydawałoby się bardziej praktyczna) jest tu związane z systemem a przezeń z projektowaniem (czyli w przywołanej terminologii Martiny Löw – syntezą<sup>25</sup>), podczas gdy „konstrukcja” łączy się z działaniami wpisującymi dzieło w kontekst społeczny (więc bliższy temu, co Löw nazywała *spacing*). Intuicja językowa sugerowałaby przypisanie odwrotne, ale nie chodzi o dzielenie teraz włosa na czworo i odwracanie stron dialektyki opisanej przez Turowskiego. Kluczowe znaczenie ma bowiem to, co przy jej pomocy usiłuje badacz opisać: nierozzerwalne wręcz połączenie myślenia abstrakcyjnego i praktycznego działania, opracowywania systemu i jego konkretnej realizacji podlegających tym samym zasadom. Choć ściśle związane, oba procesy są odmienne, ponieważ przebiegają w innym kontekście i na innym materiale. Tę odmienność właśnie najwyraźniej widać w scenografii, dla której problemem podstawowym jest relacja między projektem a konstruowaniem realnej przestrzeni przy pomocy konkretnych

24 Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Sztuki PAN, Wrocław-Warszawa 1981, s. 126–127.

25 Zob. Martina Löw, *Socjologia przestrzeni*, dz. cyt., s. 165.



4

Tadeusz Cieślewski (syn), *Autoportret*, 1917. BN

5

Mieczysław Szczuka, *Przykłady zagadnień  
czysto konstrukcyjnych*, „Blok” 1924,  
nr 5, s. 9.



6

Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna 3*, 1924.  
Fot. Ewa Sawka-Pawliczak / MSŁ

7

Władysław Strzemiński, *Pejzaż morski*, 1934.  
Fot. Ewa Sawka-Pawliczak / MSŁ





elementów materialnych i środków technicznych, i przy jednoczesnej natychmiastowej weryfikacji przez otoczenie społeczne, które w pierwszym etapie tworzą współkreatorzy przedstawienia (zwłaszcza reżyser) oraz pracujący na jego rzecz rzemieślnicy i technicy, a w drugim – publiczność. O ile umieszczenie takich typowych dzieł sztuki konstruktywistycznej, jak obraz, rzeźba, fotomontaż czy kompozycja typograficzna w kontekście społecznym było oddzielone od fazy zaprojektowania i skonstruowania, o tyle dzieło scenograficzne było tej weryfikacji poddawane niemal natychmiast, stanowiła ona wręcz część procesu. Dialektyka budowanie/konstrukcja, stanowiąca teoretyczny model postawy konstruktywistycznej, w twórczości scenograficznej funkcjonuje na poziomie najbardziej podstawowym. To właśnie sprawia, że wyzwalająca się spod władzy malarstwa i obrazu sztuka scenografii niemal natychmiast zaczyna działać zgodnie z paradygmatem konstruktywistycznym, stanowiąc (obok architektury, designu, typografii i fotomontażu) jego najsukcesywniejszą i mającą największy zasięg społeczny realizację praktyczną.

Skuteczność społeczna konstruktywizmu to zagadnienie bardzo złożone i kontrowersyjne. Można ją však podważać, podobnie jak wpływ i skuteczność społeczną całej awangardy, którą często oskarża się o to, że jej „rewolucje” sprawdzają się w obrębie świata sztuki, zaś przeniesione w świat społeczny są albo nieskuteczne, albo (zwłaszcza wykorzystane przez reżimy polityczne) szkodliwe. Nie wchodząc w te odbiegające od zasadniczego tematu kwestie, chciałbym za Andrzejem Turowskim zwrócić uwagę na znaczenie, jakie systemowość konstruktywizmu i jego skłonność do puryfikacji miały w obrębie świata sztuki:

*Dzięki systemowi wypowiedź realizowała to, co jest dla niej specyficzne, pozwalając na pełne rozwinięcie tej właśnie cechy. [...] Nie można –*

*twierdzili konstruktywiści – dowolnie przenosić danych rodzajów i sposobów wypowiedzi na inne. Puryfikacja wypowiedzi zachodziła w obrębie systemu. Malarstwo w obrębie systemu malarzkiego ujawniało swoją „malarzskość”, tak samo rzeźba „rzeźbiarskość”, architektura „architektoniczność” itd. Zasada ta dotyczyła również filmu i fotomontażu, scenografii i typografii<sup>26</sup>.*

Z radością odnajdując w tym właśnie fragmencie scenografię, czuję się zarazem zmuszony postawić pytanie: czym miałby być konstruktywistyczny system ujawniający „scenograficzność scenografii”? Trudno wątpić, że dyskusja o tym, czym jest scenografia (różnorodnie nazywana, bo spór o nomenklaturę był częścią samej debaty), stanowiła jedno z ważniejszych pól refleksji nad teatrem w okresie międzywojennym. Przynależała ona do o wiele szerszej dyskusji nad „teatralnością teatru”, czyli nad tym, co decyduje o jego odmienności od innych sztuk. Samo to już stanowi dowód, że w tym okresie pojawia się i pracuje jakiś „system scenografii”, zawierający elementy analogiczne do tego, co w odniesieniu do malarstwa najpełniej wypowiedział i zrealizował Władysław Strzemiński w swoim systemie unizmu.

Poprzez odniesienie właśnie do jego twórczości można sformułować hipotezy dotyczące tego, czym ów system scenografii mógłby być. Pisząc o *Pejzażach morskich* Strzemińskiego<sup>27</sup>, Andrzej Turowski stwierdza, że artysta rekonstruował w nich „siatkówkowy, dwuoczny proces widzenia, a zastępując obserwację natury obserwacją oka, miał nadzieję dotrzeć do prawdy widzenia w jej esencjonalnym wymiarze: rytmicznej wielokrotności i strukturalnej jednorodności<sup>27</sup>”. Wydaje mi się, że podobny zwrot zachodzący mniej więcej w tym samym czasie w teatrze dotyczył przestrzeni i konstrukcji, a ująć go można w następującej formule: zastępując inscenizację świata konstruowaniem sceny stanowiącej jego część, artyści mieli nadzieję

26 Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski*, dz. cyt., s. 131.

27 Tenże, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 249–250.

dotrzeć do prawdy o mechanizmach jego funkcjonowania i sposobów oddziaływania na jego kształt. Z dialektyki budowanie/konstrukcja wynika wszak, że „scena” jest ważna nie jako środowisko określonego działania (przedstawienia), ale przede wszystkim jako część świata społecznego, w który sztuka interweniuje bezpośrednio i to na dwa sposoby:

- a przez wykorzystanie uniwersalnych zasad systemowych dotyczących przestrzeni i jej budowania/konstrukcji;
- b poprzez oddziaływanie na reprezentującą społeczeństwo publiczność.

Innymi słowy, scenografia teatralna w paradygmacie konstruktywistycznym staje się szczególnym obszarem systemowej i praktycznej refleksji nad przestrzenią ludzkiego działania i współdziałania, zaś swoistość systemu scenograficznego polega na wykorzystaniu elementów przestrzennych do komponowania i regulowania (przede wszystkim porządkowania i rytmizowania) ruchu i działania aktorów (w założeniach nie tylko, choć w praktyce przede wszystkim – ludzkich). Zastrzec przy tym trzeba, że do grona „aktorów” zaliczano nie tylko „artystów dramatycznych”, ale także „widzów”, włączanych do kategorii, którą najlepiej określić socjologicznym terminem „aktorów społecznych”.

Inny element konstruktywizmu obecny w opisywanym paradygmacie scenografii to sposób traktowania rzeczywistości jako sfery dynamicznej, będącej w nieustającym procesie zmian. <sup>8-9</sup> Zacytuję jeszcze raz Turowskiego:

*Rzeczywistość – zdaniem konstruktywistów – nie jest dana raz na zawsze, jest ona ustawicznym konstruowaniem. Ulega przemianom pod wpływem stwarzania przez nią samą nowych warunków i rozwiązywania nowych problemów, pojawiających się w trakcie rozwoju, rzeczywistość funkcjonuje. Wewnętrzne związki i prze-*

*kształcenia powodują sprzężone, współzależne następstwa [...].*

*Z tego, co powiedzieliśmy, wyłania się produktywistyczna wizja świata konstruktywistów, „świata jako zadania”. Kluczową zasadą jest konstrukcja pojmowana jako dyrektywa i jako funkcja. Jest ona cechą determinującą zmieniające się przedmioty, produkty tego świata, i sposoby produkcji, działania w tym świecie. Uzasadnieniem takiej koncepcji była możliwość odniesienia jej do społeczeństwa [...]. Gdy wszelka działalność konstruktywistyczna winna mieścić w sobie organizującą ją cechę konstrukcji, to jej socjalny charakter wyznacza norma użyteczności, która jest ostatecznym społecznym celem produkcji zrealizowanym właśnie w trakcie konstruowania<sup>28</sup>.*

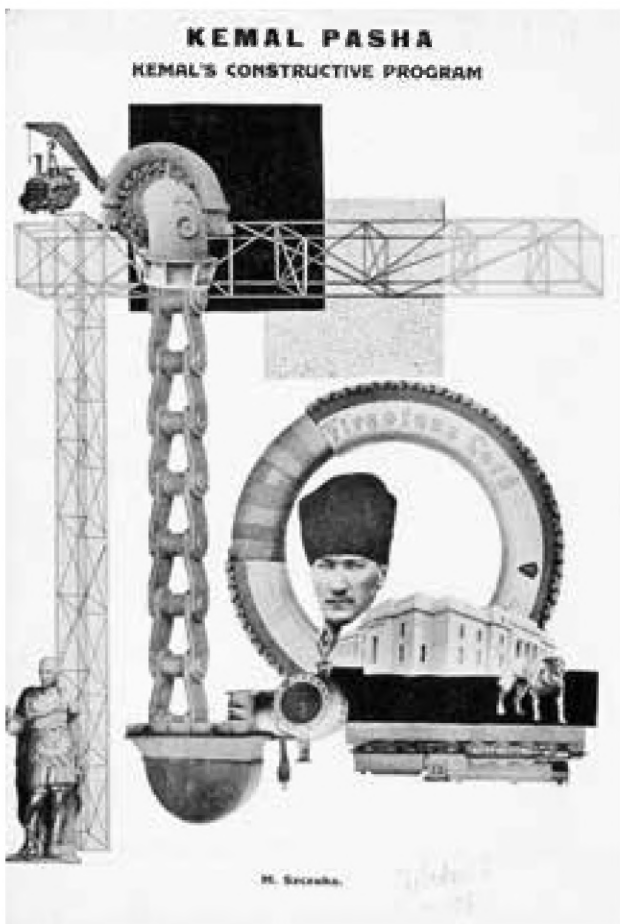
Konstruktywiści widzieli i wręcz adorowali dynamikę nieustannych przemian właściwych nowoczesnej cywilizacji, ale zarazem nie akceptowali tego, że może być ona „dziełem bez autora”, że – innym słowy – świat tworzy się „sam” w wyniku złożonych, wzajemnych oddziaływań wszystkich składających się nań elementów: ludzkich i nie, materialnych i nie. Pojmowanie „świata jako zadania” oznaczało dla nich konieczność dążenia do uzyskania jak największego wpływu na sposoby jego realizacji. Po stronie systemu i budowy prowadziło to do poszukiwania „uniwersalnych” zasad, zaś po stronie konstrukcji – do regulowania na różne sposoby teoretycznie nieprzewidywalnych przebiegów procesów zmian. Być może tu właśnie – w aprobowaniu a nawet apologii dynamiki życia i zarazem dążeniu do poddania jej matematycznemu uporządkowaniu – lokuje się największy paradoks konstruktywizmu i zarazem zasadniczy powód, dla którego, przy całej fascynacji dokonaniami tej formacji, jej ideologia i postawa jest dziś zasadniczo odrzucana.

Choć ta negacja ma też swój współczesny wyraz w teatrze, to nie zmienia ona faktu, że dążenie do

<sup>28</sup> Tenże, *Konstruktywizm polski*, dz. cyt., s. 178–179 oraz tenże, *Budownicowie świata*, dz. cyt., s. 265.



M. SZCZUKA



M. Szczuka.

8

Mieczysław Szczuka, projekt architektoniczny, „Blok” 1924, nr 10, s. 5.

9

Mieczysław Szczuka, *Kompozycja*, fotomontaż, „Blok” 1924, nr 8/9, s. 8.

10

Mieczysław Szczuka, *Plan Kemala Paszy*, „Blok” 1924, nr 5, s. 3.



regulacji procesualnej rzeczywistości działania stanowi kolejną formułę opisującą działalność scenograficzną. O ile bowiem malarz, grafik czy rzeźbiarz musiał wykonywać wyrafinowane operacje myślowe, by dowieść, że jego dzieła w istotny sposób przyczyniają się do przekształcenia świata, o tyle scenograf, pracujący w teatrze stanowiącym z zasady jego część i metonimię, mógł mieć poczucie bezpośredniego udziału w tym procesie. I nawet jeśli zamiast świata jego „zadaniem” była scena, to samo wejście w jej przestrzeń sprawiało, że konstruktywistyczna misja komponowania żywego procesu stawała się jego podstawowym, praktycznym doświadczeniem.<sup>10</sup>

### Konstruktywiści i teatr (świata)

Konstruktywizm teatralny, w moim rozumieniu, nie oznacza po prostu części konstruktywizmu przejawiającej się w teatrze, ale jest odrębnym paradygmatem teatralnym, mającym z konstruktywizmem – jako nurtem w sztuce – jedynie pewne elementy wspólne, nieprzekładające się na ścisłą zgodność ideową i estetyczną. Pole tak rozumianego konstruktywizmu teatralnego w dziedzinie scenografii postaram się opisać nie chronologicznie, ale w porządku stopniowego oddalania się od konstruktywizmu polskiego jako historycznej formacji rodzimej awangardy i zarazem konkretnego środowiska ludzkiego. Pierwszym więc przystankiem na tej drodze będzie myśl i praktyka scenograficzna najwybitniejszych polskich przedstawicieli awangardy.

Nie wydaje mi się przypadkiem, że najważniejsza i bodaj najdłuższa wypowiedź powstała w kręgu polskiego konstruktywizmu dotyczy zagadnienia, które jest kluczowe dla scenografii w paradygmacie przestrzennym. Chodzi o słynną książkę Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni. Obliczenie rytmu czasoprzestrzennego* wydaną jako drugi tom biblio-

teki „a.r.” w roku 1931. Nie była ona dotąd uważniej analizowana w kontekście scenografii i teatru, co z jednej strony zrozumiałe, a z drugiej – zadziwiające. Zrozumiałe, bo rozprawka Kobro i Strzemińskiego dotyczy zasadniczo rzeźby. Zaskakujące, bo rzeźba postrzegana jest tu w ścisłym związku z przestrzenią, a cała publikacja (co jasno sygnalizuje tytuł) stanowi traktat poświęcony problemom kluczowym także dla scenografii, tak teatralnej, jak i społecznej. Zadanie, jakie poprzez odwołanie do rzeźby stawiają sobie Kobro i Strzemiński, to organizacja życia społecznego poprzez skomponowanie jego przestrzeni. Pozostając artystami, dążą do osiągnięcia decydującego wpływu na proces wytwarzania tej przestrzeni, zachodzący w efekcie podejmowanych w niej działań aktorów społecznych. Zgodnie z wcześniej przyjętą definicją przyjmują więc pozycję scenografów, tyle że nie teatralnych, a społecznych właśnie.

Projekt scenografii społecznej przedstawiony w *Kompozycji przestrzeni* opiera się na pojęciach, przekonaniach i koncepcjach, które w innych swoich pismach Władysław Strzemiński prezentował jako elementy pewnego całościowego, autorskiego systemu dramaturgii przestrzennej. Nienazwany tak wprost i nieprzedstawiony w jednym miejscu całościowo, wydaje mi się ukrytym rdzeniem ścisłe i środowiskowo konstruktywistycznego myślenia o kompozycji przestrzeni, czyli o scenografii<sup>29</sup>.

Jego fundament stanowi zagadnienie dramatyizmu i dynamizmu, które Strzemiński w swoich pismach wielokrotnie podejmował, krytykując odwołujące się do nich malarstwo i rzeźbę. Dramatyizm był bowiem w jego rozumieniu przeciwieństwem postulowanego i tworzonego przez niego unizmu. Strzemiński odrzucał dynamizm i dramatyizm, ponieważ oparte były na konflikcie, zderzeniu przeciwstawnych wartości i wprowadzały do dzieła plastycznego element czasowości, który unizm wykluczał. Jak to często bywa, pisząc o zwalczanych tendencjach, Strzemiński w bardzo

29 Ta partia tekstu wykorzystuje częściowo zmieniony fragment opublikowanego wcześniej po angielsku artykułu o awangardowej dramaturgii przestrzeni. Zob.

Dariusz Kosiński, *The avant-garde dramaturgy of space – the Polish case*, dz. cyt., p. 84–97.

interesujący sposób je definiował i analizował, tworząc własną teorię dramatyizmu, odnoszącą się do wizualności i przestrzeni. W jego koncepcji dramatyizm nie dotyczy takich elementów dramatu literackiego, jak konflikt postaw, charakterów, zderzenie interesów i pragnień. Dotyczy napięć kierunkowych, linii, barw, granic między zewnętrzem a wnętrzem. W przypadku rzeźby, dotyczy zaś równowagi i jej zaburzenia oraz ośrodkowości budowy. Opisywany przez Strzemińskiego dramatyizm plastyczny stanowić może niezwykle cenne, bo precyzyjne i fachowe, narzędzie dla myślenia o dramaturgii przestrzeni scenicznej. Oczywiście takie jego wykorzystanie jest swoistym przejęciem, ale nie sądzę, by Strzemiński miał coś przeciwko temu, skoro zostanie wykorzystane na użytek sztuki, dla której czasowość jest obok przestrzenności elementem koniecznym.

W krótkim i lakonicznym tekście *Dramatyizm i architektonizm* artysta definiował pierwsze z tytułowych pojęć w następujący sposób:

*Dramatyizm: konflikt dwu zwalczających się zjawisk; kontrast istnień, których nie da się pogodzić. Im większa rozpiętość kontrastów, tym większą pełnię życia posiada dramat*<sup>30</sup>.

Tak stworzona kompozycja nie zgadzała się z formalnymi wyznacznikami dzieła sztuki malarzkiej powstałego według zasad unistycznej wiary, ponieważ wprowadzała obcy jej dramat, którego treścią było „uzgodnienie kontrastów”, a główny konflikt rozgrywał się „między poszczególnymi kształtami i [...] danymi przyrodzonymi obrazu (płaskość powierzchni i czworoboczność granic) a tym, co na nim namalowano”<sup>31</sup>.

Strzemiński odrzucał dramatyizm w malarstwie i przeciwstawiał jej organiczność jako ideał unizmu, ale powtarzając to w imię historycznej prawdy, nie sposób nie zauważyć, że proponowana i opisywana tu koncepcja drama-

tyzmu stanowi niemal gotowy opis przestrzeni scenicznej rozumianej jako obszar działania dramatyčnosti „wytwarzającej siły, ażeby je zwalczać ciągle, lecz nie zwyciężyć nigdy”<sup>32</sup>. Ta syntetyczna formuła wydaje mi się idealnym w swej precyzji opisem napięć uruchamianych, rozgrywanych, wystawianych w przedstawieniu teatralnym w całym ich dynamizmie, pozornie ujednoczonych, uzgadnianych choćby przez ramę przedstawienia, ale nigdy niezharmonizowanych i niepogodzonych ostatecznie.

W przypadku przestrzeni praktykowanej, czyli wytwarzanej przez działania i interakcje, kluczową rolę odgrywa ruch. To właśnie on staje się zagadnieniem głównym w *Kompozycji przestrzeni*. Strzemiński i Kobro odwołują się tu do ruchu człowieka, widząc w nim zasadnicze narzędzie rozpoznawania (dziś powiedzielibyśmy – ustanawiania) przestrzeni:

*Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni. Poznajemy przestrzeń działając w niej. Kierunkami orientacyjnymi działania człowieka w przestrzeni są: pion statyki człowieka i każdego przedmiotu, poziom otoczenia, jakie napotykamy z obu stron od siebie, i kierunek w głąb, przed siebie, ruchu naprzód. Do tych trzech kierunków może być sprowadzona każda czynność człowieka w przestrzeni. [...] Ten system trzyosiowy stanowi zarazem najwięźlejszą kondensację plastyczną, przez jaką możemy wyrazić przestrzeń. [...]*

*Nastawiając wszystkie kształty w tych trzech kierunkach, unikamy ich starć i uderzeń wzajemnych, unikamy dynamizmów, nastawiamy osie kształtów, ażeby się przedłużały w nieskończoność i w ten sposób łączyły się z przestrzenią wyrażaną w systemie trzyosiowym*<sup>33</sup>.

W tym krótkim fragmencie w sposób syntetyczny zostaje przeprowadzone przejście od rozpoznania

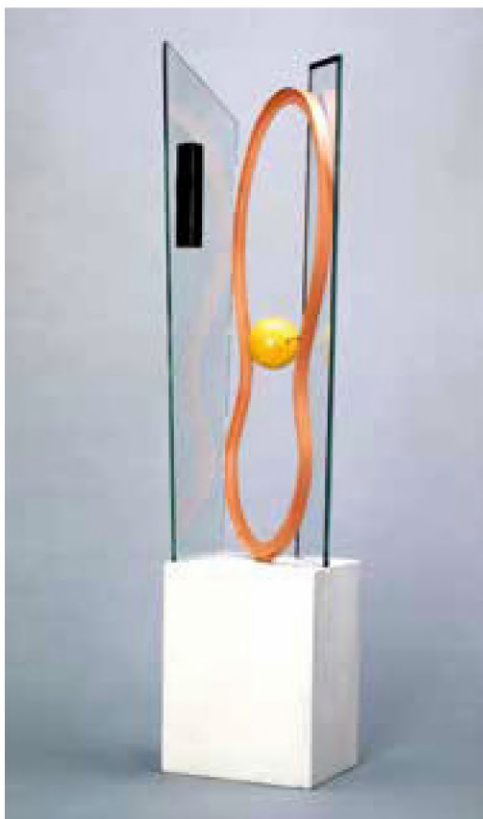
30 Władysław Strzemiński, *Dramatyizm i architektonizm*, cyt. za: tegoż, *Pisma*, oprac. i wstęp Zofia Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,

Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 139.

31 Tenże, *Notatki*, cyt. za: tamże, s. 36.

32 Tamże, s. 44.

33 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, cyt. za: tamże, s. 93–94.



11

Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna*, 1924.

Fot. Ewa Sawka-Pawliczak / MSŁ

12

Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4*,

1929. Fot. Ewa Sawka-Pawliczak / MSŁ





przestrzeni jako ustanawianej poprzez działania, przez sformułowanie „uniwersalnych”, geometrycznych zasad rządzących tym procesem, po wynikający z nich postulat „obiektywnego” zarządzania działaniami. Jego efektem – w narracji autorów – ma być rzeźba widziana jako „skondensowany wyraz przestrzeni”, co oznacza dążenie do zatrzymania procesu jej wytwarzania, swoisty zamach na właściwą przestrzeni dynamikę.<sup>11-12</sup>

W teorii Kobro i Strzemińskiego rzeźba staje się syntetyczną konstrukcją przestrzeni, jej fragmentem uporządkowanym w taki sposób, że ujawnia niedostrzegany inaczej porządek przestrzeni jako całości. Można by powiedzieć, że rzeźba staje się sceną owego porządku, rodzajem mikroprzestrzeni ujawniającej logikę przestrzeni makro. Koncepcja ta wydaje się wręcz prosić o przeniesienie i zastosowanie w teatrze, zwłaszcza takim, który dąży do zjednoczenia z nieograniczoną przestrzenią świata (co jako ambicja pojawi się choćby w teatrze monumentalnym). Gdyby dodać do tak opisanej rzeźby element skomponowanego ruchu, otrzymalibyśmy dynamiczną kompozycję plastyczną, będącą syntezą i wyrazem uogólnionej przestrzeni dramatycznej<sup>34</sup>.

Strzemiński w ten sposób o teatrze nigdzie nie napisał. Element skomponowanego dynamizmu pojawia się jednak wielokrotnie w jego tekstach dotyczących architektury, z których można wyprowadzić jeszcze jeden wariant dramaturgii przestrzeni związany z regulacją rytmu działań człowieka:

*Celem architektury jest organizacja rytmu kolejno po sobie następujących ruchów i przystanków, a przez to uformowanie całokształtu życia. [...] Ostatecznym celem architektury nie jest budowanie praktycznych domów, nie jest również powiększanie rzeźb abstrakcyjnych i nazywanie ich pawilonami wystawowymi. Jej celem jest: być regulatorem rytmu życia społecznego i indywidualnego<sup>35</sup>.*

Według Strzemińskiego, architektura spełniać ma więc dokładnie tę samą funkcję warunkowania (tu o charakterze ścisłego regulowania) procesu wytwarzania przestrzeni, jaką przypisałem wcześniej scenografii. Rodzi się tu oczywiście zasadniczy problem – w jaki sposób uogólniona, wręcz abstrakcyjna, przestrzeń może wziąć pod uwagę całe bogactwo rytmów działających w niej jednostek. Strzemiński i Kobro odpowiadali na to, poszukując uogólnionego wzoru i obliczając „rytm czasoprzestrzenny”, najważniejszy ze sposobów połączenia unistycznej koncepcji przestrzeni z dynamizmem działań w niej podejmowanych. Dążyli do tego przez praktykę komponowania przestrzeni w taki sposób, by nie wymuszając dyscypliny i bez zapominania o funkcjach, jakie poszczególne miejsca mają spełniać, wprowadzić w działania indywidualne i zbiorowe rytm organicznie związany – według nich – z porządkiem ujawnianym przez kompozycję przestrzenną. Innymi słowy, ich celem było uzgodnienie dwóch sił, które w innym kontekście Strzemiński widział jako nieuchronnie antagonistyczne i skonfliktowane. Analiza różnych koncepcji dramatyczności i dramatyzmu zapisanych przez artystę, pozwala stwierdzić, że proponowana przez niego i jego żonę kompozycja przestrzeni ma charakter wyjątkowo dramatyczny, ponieważ wytwarza „siły, ażeby je zwalczać ciągle, lecz nie zwyciężyć nigdy”. W ten sposób dramatyzm – tak precyzyjnie opisywany jako wada malarstwa nieunistycznego – odnajduje się jako zasada rzeczywistości społecznej, życia zbiorowego w przestrzeni publicznej, a także – w innej skali – jako zasada przestrzeni teatralnej.

W jednym z naprawdę bardzo niewielu fragmentów swoich pism odnoszących się bezpośrednio do sztuki scenicznej Strzemiński pisał z pełną aprobatą o (niezachowanych niestety)

34 Być może w tym kontekście należałoby interpretować projekty „teatru konstruktywistycznego” tworzone w drugiej połowie lat 30. przez Henryka Wicińskiego, o których mowa na końcu kolejnego rozdziału.

35 Władysław Strzemiński, *Zasady nowej architektury*, cyt. za: Władysław Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2006, s. 141.

projektach teatralnych Mieczysława Szczuki, „których akcja nie była zainscenizowaniem utworu literackiego, lecz bezpośrednim działaniem scenicznym ruchu, mas, światła, kolorów i dźwięków, była wyzwoleniem się teatru spod tego władztwa literatury, jakie doprowadza go do upadku”<sup>36</sup>. Ta nieliteracka kompozycja teatralna byłaby z pewnością napędzana tym dramatyзмом, który usiłowałem scharakteryzować. Kobro i Strzemiński mogliby zapewne nawet zgodzić się na dostrzeżenie w dążeniu do uporządkowania dynamicznego i dramatycznego procesu wytwarzania przestrzeni sedna działalności scenograficznej. Oczywiście taka rekonstrukcja niesformułowanego przez nich wprost systemu scenografii jest hipotetyczna. Wydaje mi się jednak zgodna z wcześniej zaproponowanym określeniem zasadniczego celu takiego systemu, czyli dążenia do skonstruowania sceny stanowiącej część świata, a przez to – do oddziaływania na jego kształt.

W tym kontekście szczególnie żałować wypada, że tak mało możemy powiedzieć o pracach scenograficznych Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Wiemy, że oboje zajmowali się scenografią teatralną i widowiskową jeszcze w Rosji Radzieckiej. W latach 1920–1921 Kobro była zatrudniona jako dekoratorka w teatrze Domu Oświaty w Smoleńsku. W tym samym mieście, w połowie marca 1920 roku, otwarto wystawę, na której Strzemiński „pokazał 10 prac, w tym szkice dekoracji do *Misterium Buffo* Włodzimierza Majakowskiego”<sup>37</sup>. Jak komentuje tę kronikarską informację Zenobia Karnicka, „projekty te, być może wiążą się z przedstawieniami Prologu do tegoż *Misterium* zrealizowanym w lutym w Witebsku”<sup>38</sup>. Wiemy też, że kilka

lat później, w roku 1925, w Gimnazjum w Szczekocinach Kobro i Strzemiński przygotowali inscenizację *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego, mającą reprezentować „kubizm przestrzenny”<sup>39</sup>. Rok później, na International Theatre Exhibition w Nowym Jorku (27 lutego – 15 marca 1926), Kobro eksponowała obiekt opisany w katalogu jako „Constructivist stage plan”<sup>40</sup>, a we wrześniu tego samego roku na wystawie grupy Praesens w warszawskiej Zachęcie zaprezentowała dwie dekoracje teatralne. Żadna z tych prac nie zachowała się jednak i choć można wierzyć Zenobii Karnickiej, że „Władysław Strzemiński od początku swej działalności artystycznej wykazywał zainteresowanie teatrem i scenografią teatralną”, to w odniesieniu i do niego, i do Katarzyny Kobro da się jedynie powtórzyć za badaczką, że „ten rodzaj twórczości jest jeszcze mało znany wobec braku przekazów źródłowych i ikonograficznych”<sup>41</sup>.

Nieco więcej wiemy o teatralnych zainteresowaniach innych artystów współtworzących trzon polskiego ruchu konstruktywistycznego i dwie najważniejsze dla niego grupy: Blok (1924–1926) oraz Praesens (1926–1930)<sup>42</sup>. Szczególnie cenny jest w tym kontekście 10. numer wydawanego przez pierwszą grupę pisma „Blok”, który ukazał się w kwietniu 1925 roku z podtytułem „Zeszyt poświęcony architekturze i teatrowi”. Jego sekcja teatralna zawierała dwa projekty sceniczne Teresy Żarnowerówny, po jednym Jana Golusa, Marii Nicz-Borowiakowej, Henryka Stażewskiego, Aleksandra Rafałowskiego i Stanisława Zalewskiego. We wcześniejszych numerach reprodukowano także inne projekty Golusa (nr 6–7 i 8–9) i Marii Nicz-Borowiakowej (nr 6–7), a ponadto w zeszycie

36 Tamże, s. 213.

37 *Kalendarium życia i twórczości*, oprac. Zenobia Karnicka, [w:] *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, s. 63–64.

38 Tamże.

39 List Adama Nowińskiego, cyt. za: *Kalendarium życia i twórczości*, oprac. Zenobia Karnicka, [w:] *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 39.

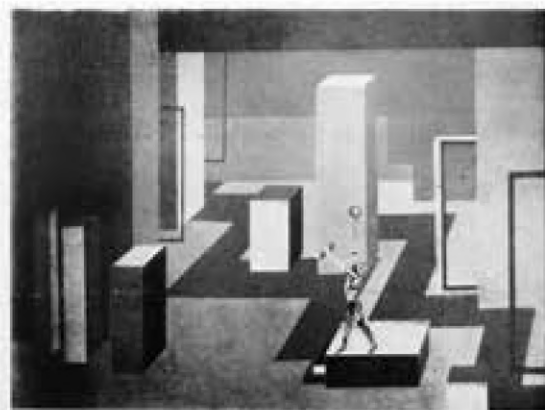
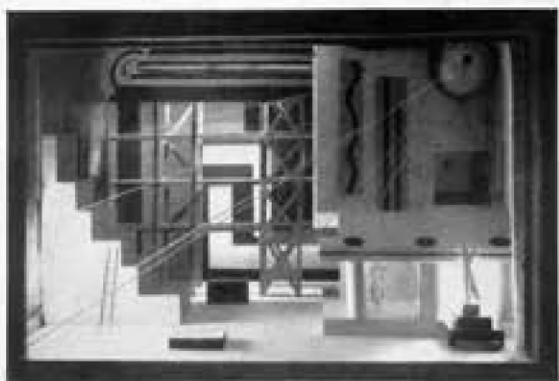
40 Katalog *International Theatre Exhibition New York 1926*, p. 22, on-line: [dizbi.hazu.hr/object/view/2m3GcJ1k8m](http://dizbi.hazu.hr/object/view/2m3GcJ1k8m), data dostępu: 20 sierpnia 2019. Więcej na temat tej wystawy i obecności na niej polskich artystów pisze w trzecim tomie tej publikacji Dominika Lardonow.

41 Zenobia Karnicka, [w:] *Władysław Strzemiński...*, dz. cyt., s. 219.

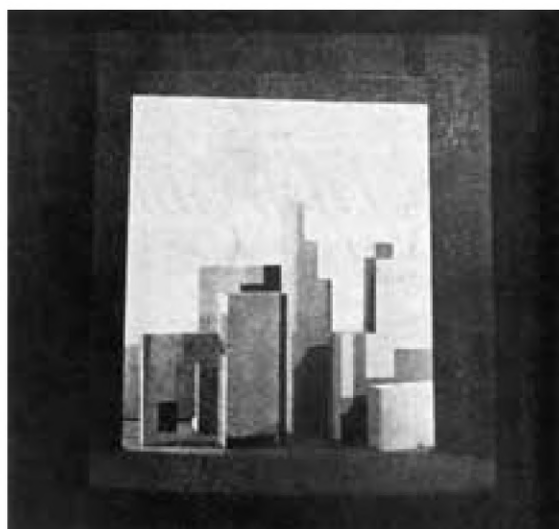
42 Oczywiście wyjątek stanowią tu Andrzej Pronaszko (związany z oboma grupami) i Szymon Syrkus, jeden z liderów grupy

Praesens, których teatralną twórczość omawiam w dalszej części tekstu.

43 Na tle pozostałych, projekt ten wydaje się dość tradycyjny i nie potwierdza cytowanej już opinii Strzemińskiego o wyjątkowo innowacyjnych pomysłach teatralnych Szczuki.



S. ZALEWSKI



13-18

Projekty teatralne opublikowane w „Błoku” 1924,  
nr 10: 13 – Teresa Żarnowerówna, s. 6; 14 – Teresa  
Żarnowerówna, s. 6; 15 – Aleksander Rafałowski,  
s. 7; 16 – Stanisław Zalewski, s. 9; 17 – Henryk  
Stażewski, s. 10; 18 – Jan Golus, s. 9.



pierwszym znalazł się unikatowy rysunek Szczuki podpisany jako „projekt inscenizacji”<sup>43</sup>. Jak przyjęło się uważać<sup>44</sup>, ten dość wyjątkowy „wysyp” projektów teatralnych polskich „kubistów, suprematystów i konstruktywistów” był związany z przygotowaniem do udziału w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w roku 1925, gdzie jednak ostatecznie nie trafiły (część z nich pokazano później na wspomnianej już wystawie nowojorskiej<sup>45</sup>). Niestety w większości są one dziś znane wyłącznie z najlepszej jakości reprodukcji w „Blok”.

Projekty teatralne zamieszczone w 10. i wcześniejszych numerach pisma są dość różnorodne. Czysto konstruktywistyczne kompozycje Żarnowerówny, posługujące się niemal kanonicznym zestawem linii prostych i uwidocznionych mechanizmów, pojawiają się obok prac Nicz-Borowiakowej budowanych z okrągłych brył i płynnych linii nasuwających na myśl surrealistyczne obrazy poetyckie. Sąsiadują z nimi z kolei „Appiowskie” propozycje Golusa oparte na rytmach schodów i podestów oraz ekspresyjna dekoracja zaproponowana przez Stanisława Zalewskiego, której dynamikę nadają pozostające w konflikcie linie i napięcia kierunkowe. <sup>13-18</sup>

Jeśli szukać jakiejś postawy wspólnej dla tych wszystkich projektów, można ją dostrzec chyba jedynie na poziomie dość fundamentalnym i ogólnym, o którym pisała Ewa Guderian-Czaplińska

w znakomitym esejie poświęconym projektom Żarnowerówny:

*wszystkie mają charakter architektoniczny, a nie malarzski czy dekoracyjny, wszystkie oparte zostały na konstrukcji prostych, przestrzennych form geometrycznych, wszystkie pozostają eksperymentami „nowej formy”, wszystkie też zaprezentowane zostały pod nazwą „teatr”, bez wskazania tytułu konkretnej sztuki*<sup>46</sup>.

Wszystkie też dają się powiązać ze swoistym syntetycznym programem wypowiedzianym w enigmatycznej proklamacji zamieszczonej na pierwszej stronie 1. numeru pisma „Blok”:

WŁAŚCIWE RZECZY NA WŁAŚCIWYM MIEJSCU  
STATYKĘ jedności zjawiska w ARCHITEKTURZE,  
RZEŹBIE i OBRAZIE

*natomiast*

*RUCH uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk*

*W PŁASKIM MALARSTWIE RUCHOMYM (kino)*  
*i W PRZESTRZENNYM RUCHOMYM MALARSTWIE (teatr)*<sup>47</sup>. <sup>19</sup>

Określenie teatru jako „przestrzennego ruchomego malarstwa” może wydać się rozczarowujące po wszystkim, co już napisałem o odejściu od „malarstwa scenicznego” i „linii demarkacyjnej” między

44 Zob. na ten temat: Joanna M. Sosnowska, *Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?*, [w:] *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa 16-17 listopada 2005 roku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007, s. 26. Tu także znajduje się szczegółowy opis skomplikowanych okoliczności związanych ze staraniami konstruktywistów o udział w Wystawie Paryskiej w roku 1925 oraz powodów, dla których ostatecznie przedstawiciele polskiej awangardy ją zbojkotowali.

45 Spośród artystów związanych z „Blok” jej katalog wymienia, poza Katarzyną Kobro, Jana Golusa (pod numerami 836-843 zapisano jego „Various photographs”), Karola Kryńskiego („Model”),

Marię Nicz-Borowiakową („Design for Decor”), Aleksandra Rafalowskiego (dwa obiekty: „Model” i „Photograph”), Henryka Stażewskiego („Design for Decor”) oraz Stanisława Zalewskiego (dwa obiekty: „Maquette” i „Photograph”). Wszystkie cytaty za katalogiem wystawy nowojorskiej, dz. cyt., p. 20 i 22.

46 Ewa Guderian-Czaplińska, *Imagined theatrical spaces of Teresa Żarnower*, [w:] *Reclaimed Avant-garde*, dz. cyt., p. 154; tekst ukazał się po angielsku, cytując polski oryginał nadesłany przez Autorkę.

47 Niepodpisany tekst redakcyjny, „Blok” nr 1 (8 marca 1925), s. 1. Układ tekstu i różnica wielkości liter za oryginałem, pisownię uwspółcześniono. Autorem tekstu mógł być Mieczysław Szczuka, który jako redak-

tor tego typu deklaracje często wpisywał w kompozycje tworzone na stronach pisma. Ewa Guderian-Czaplińska przypuszczała z kolei, że autorką tekstu mogła być Teresa Żarnowerówna, ponieważ umieszczono go obok fotografii jej rzeźby i „w kierunku uzgodnionym” z jej „smukłym kształtem” (Ewa Guderian-Czaplińska, *Nie obrazy - relacje. Nowe przestrzenie w awangardowych projektach teatralnych*, [w:] *Ślady teatru. Księga oferowana Joannie Walaszek*, red. Dorota Jarząbek-Wasył, Tadeusz Kornaś, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 303.

# BLOK

CZASOPISMO  
AWANGARDY  
ARTYSTYCZNEJ

CENA  
2.000.000

WARSZAWA  
8 MARCA 1924  
REDAKCJA I ADMI-  
NISTRACJA:  
ul. WSPOLNA 20 m. 39

REDAKCJA:  
HENRYK STAJEWSKI  
TERESA ZAROWIERÓWNA  
MIECZYSLAW SZCZUKA  
EDMUND MILLER

No  
1

W tym numerze: 1. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 2. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 3. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

## BLOK

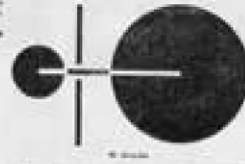
W tym numerze: 1. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 2. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 3. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

1. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 2. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. 3. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.



WŁĄCZNE RĘKOZY NA WŁĄCZNIEM WIELKISOŁ. Henryk Stajewski. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.



Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.



### BUDOWA

- 1. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.
- 2. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.
- 3. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

BUDOWA  
1924 - 1. 1. 1924.



### PO-SUPREMATYZM

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

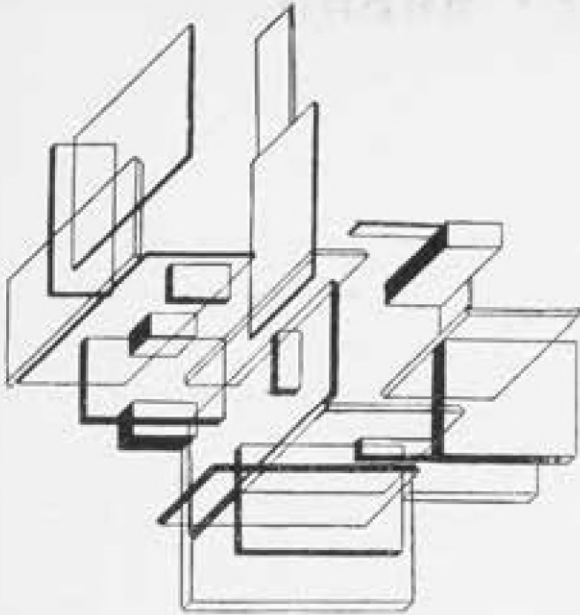
### DEKONSTRUKCJA I SUPREMATYZM

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

### KU PŁASKOŚCI w MALARSTWIE

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej. Wzrost i rozwój sztuki awangardowej.

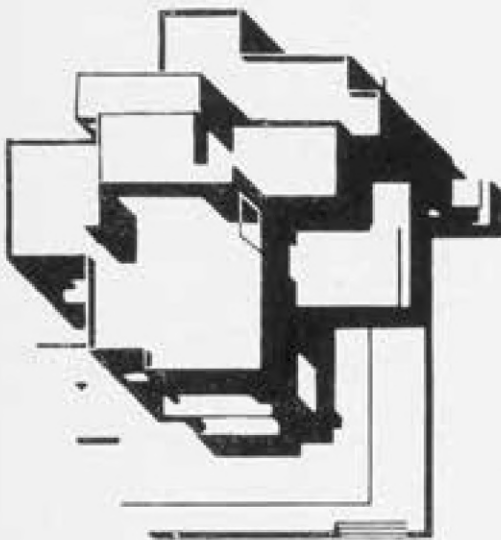


C. van Eesteren — anti-konstrukcja.

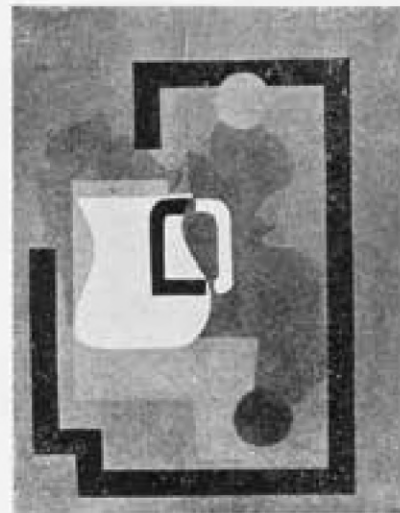


G. Hirschel — Protsch

**światło  
ruch  
dźwięk  
słowo  
elementy widowiska.**



Theo van Doesburg — konstrukcja



Władysław Strzemiński

**W teatrze nieruchome płaszczyny malowane zastępujemy RUCHOMEMI — ŚWIETLNEMI płaszczynami.**

**Wyzyskać na ekranie zmienną ornamentykę RUCHU naświetlonych dymów i gazów.**



paradygmatami dekoracyjnym i konstruktywistycznym. Zamiast jednak łapać młodych artystów za słowa, może sensowniej jest skupić się na sednie cytowanej formuły, która – w duchu antydramatycznych i dynamicznych propozycji Strzemińskiego – ruch wiąże z teatrem i filmem, niejako wykluczając go zarazem z architektury, obrazu i rzeźby. Teatr był dla „blokistów” przede wszystkim sztuką kształtowanego plastycznie ruchu w przestrzeni, a może nawet – ruchu przestrzeni.

Że takie myślenie było im bliskie, dowodzi fakt przedrukowania w numerze 5. „Blok” tekstu Günтера Hirschela-Prottscha *Dramat ruchu*<sup>48</sup>, którego autor już na samym początku składał jednoznaczłą deklarację:

*Postanowiłem stworzyć rzecz, której dałem nazwę „dramat ruchu”. Będą to obrazy, wyzwolone z wszelkich dotychczasowych form teatralnych i jako takie winny wyzwolić w słuchaczu i w widzu kompleks swych poszczególnych działań. Teatr mój przeznaczam dla mas, którym bliskie są przeżycia instynktowne i nie chcę, by stał się zajęciem zawodowym dla intelektualistów i bogatych duchowo dramaturgów. Wierzę, że znajdę punkt zasadniczy szybko mknącego czasu, którego pierwszym słowem jest: ruch.*

*Ruch ten znajdujemy w formach, które nazywam praformami moich zamierzeń teatralnych. W pośrednio działającej formie widzimy go podczas wyścigów samochodowych, w walce byków, bezpośrednio — w zabawach jarmarcznych i w luna-parkach (karuzela, huśtawka, góry amerykańskie, morze żelazne). Osobliwy moment ruchu uderza nas silnie w popisach akrobatów i linoskoków. Poszukujemy tych uciech typu mechanicznego, gdyż radują nas po prostu, a może nawet są nam potrzebne.*

*Teatr romantyczny umiera. Rodzi się teatr mechanistyczny. Nie będzie nas wzruszał człowiek na scenie, lecz jego ruchy i wszystko to, co w ruchu, będzie dla nas pewne i wyraźne – duch maszyny.*

Oczywiście trudno włączać Hirschela-Prottscha do grona polskich konstruktywistów i do dziejów polskiej scenografii<sup>49</sup>, wydaje się jednak, że publikacja jego tekstu na łamach „Blok” była gestem oznaczającym co najmniej akceptację jego pomysłów, jeśli nie wręcz uznanie ich za wyraz kierunku, w którym grupa chciała iść, by stworzyć nowy rodzaj widowiska.

Dowodzi tego umieszczona w tym samym numerze kolejna seria enigmatycznych inskrypcji<sup>50</sup>, wkomponowanych pomiędzy reprodukcje prac graficznych. Pierwsza z nich znajduje się pod reprodukcją projektu przestrzennego (być może teatralnego, ale bardzo trudno to rozstrzygnąć) Hirschela-Prottscha i zawiera wymienione w kolejnych wersach wyrazy „światło, ruch, dźwięk, słowo”, podsumowane umieszczoną pod nimi i wydrukowaną mniejszą czcionką informacją „elementów widowiska”. Na samym dole strony natomiast umieszczono obok siebie następujące deklaracje: „W teatrze nieruchome płaszczyzny malowane zastępujemy RUCHOMYMI – ŚWIETLNYMI płaszczyznami” i obok „Wyzyskać na ekranie zmienną ornamentykę RUCHU naświetlonych dymów i gazów”. Oderwane hasła w połączeniu z tekstem Güntera Hirschela-Prottscha pozwalają na całkiem prawdopodobne zrekonstruowanie pewnego całościowego projektu przestrzenno-teatralnego artystów „Blok”. Postulowany przez nich nowy teatr, a może wręcz nowa sztuka widowiskowa, byłaby nieliterackim teatrem ruchu, pozostającym w zgodzie z omówionymi wcześniej koncepcjami dramatyizmu Strzemińskiego. Dałby się on opisać słowami z cytowanej już opinii tego ostatniego o niezachowanych projektach

48 „Blok” nr 5, s. 15–16. Sprawa tego tekstu jest dość tajemnicza. Podany pod tytułem polskim tytuł francuski sugeruje, że mogło to być tłumaczenie z jakiejś wcześniejszej publikacji francuskiej, ale możliwe też, że urodzony w 1902 i mieszkający wówczas we Wrocławiu architekt projektant i sceno-

graf związany z Bauhausem nadesłał ten list jako oryginalny (o czym świadczyłoby umieszczenie w podpisie nazwy Wrocław i daty „maj, 1924”).

49 Pojawiające się w niektórych bazach internetowych (np. rkd.nl) informacje, że był Polakiem, uznać trzeba za wynikające

z błędnego powiązania jego miejsca urodzenia z Polską w jej obecnych granicach.

50 Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, cyt. za: tegoż, *Pisma...*, dz. cyt., s. 213.

teatralnych Szczuki, które miały być – przypomnijmy – „bezpośrednim działaniem scenicznym ruchu, mas, światła, kolorów i dźwięków”<sup>50</sup>. Poza ruchem elementów mechanicznych wielką rolę odgrywałoby w nim światło, które wszak znalazło się na szczycie hierarchii środków wyrazu zamieszczonych w 5. numerze „Bloku”. Ale trzeba od razu zauważyć, że musiałyby to być światło ruchome nie w znaczeniu ruchomości jego źródła (mechanicznie poruszanych reflektorów), ale – ruchomych projekcji świetlnych, o charakterze nieprzedstawiającym, abstrakcyjnym. Zapisany u dołu pomysł, by na ekranie wykorzystać projekcje ruchome uzyskane poprzez grę poruszających się a odpowiednio oświetlonych dymów i gazów, nie odnosi się (jak można by pomyśleć w pierwszej chwili) do kina, ale właśnie do tego nowego typu widowiska, w którym światło jest swoistym „aktorem ruchu”. Autor tej enigmatycznej notki (Szczuka? może Hirschel-Protsch?<sup>51</sup>) proponuje teatr przestrzennej kompozycji ruchowej zbudowanej nie tylko z elementów architektonicznych i mechanicznych.

Ta propozycja, którą wyczytuję z konstrukcji haseł i tekstów zamieszczonych w numerze 5. „Bloku”, zgadza się z wnioskami, jakie wyprowadziła Ewa Guderian-Czaplińska ze swojej brawurowej, teatralnej analizy projektów Teresy Żarnowerówny:

*tym razem nie chodzi o podsuniecie artystom teatru gotowych i stanowczych rozwiązań, ale właśnie o zaproponowanie przyjęcia nowej perspektywy. Jakby Żarnowerówna stawiała wprost to pytanie – co się może stać w teatrze, jeśli nie zaczniemy od dramatu? jeśli nie wyjdziemy od historii i zdarzenia? jeśli uznamy, że aktor nie jest najważniejszy? Skoro mamy dziś scenę jako podstawowe medium, z całą techniką i oprzyrząd-*

*dowaniem [...], to czemu nie spróbować w sztuce wyjść właśnie od niej, postanowić, że to scena uruchomi wydarzenie teatralne (nie dramat, i nie aktor), albo wręcz sama się nim stanie? [...]*

*Tytułowe „wyobrażone przestrzenie” rozumiem więc dwojako: po pierwsze jako zaproponowanie przez artystkę wizji takiego teatru, jaki dzięki ideom konstruktywizmu i uwzględnieniu technologicznej zmiany we współczesnym świecie – mógłby być. Po drugie – jako jej zaproszenie do wyobrażenia sobie, że teatr to także czysta dynamika samej – działającej! – sceny. Na pewno zaś oba projekty Żarnowerówny można uznać za wcześniejsze od słynnego Teatru Symultanicznego czy Teatru Ruchomego Syrkusa i Pronaszki przykłady „radikalnej zmiany w myśleniu o statycznej scenografii”<sup>52</sup>.*

Teatr konstruktywistyczny, którego zatartymi śladami lub niejasnymi zapowiedziami są zachowane głównie w czarno-białych reprodukcjach projekty<sup>53</sup>, byłby zatem nie tylko teatrem ruchu, ale przede wszystkim teatrem skomponowanej przestrzeni wytwarzanej przez podejmowane w niej działania. Byłby to zarazem poszukiwany wcześniej „konstruktywistyczny system scenograficzny ujawniający scenograficzność scenografii” poprzez zbudowanie i skonstruowanie sceny, która jako przestrzeń działająca, a nie jedynie zawierająca działania, ma możliwość bezpośredniego oddziaływania na rzeczywistość pozateatralną. W tym właśnie duchu, syntetycznie i precyzyjnie sens poszukiwań „blokistów” formułowała, cytowana po raz kolejny, nieodżałowana Ewa Guderian-Czaplińska:

*Projekty teatralne reprodukowane w „Bloku” wolno więc rozumieć jako dynamiczną potencjalność*

51 Tak przypuszczała Ewa Guderian-Czaplińska, zob. *Nie obrazy – relacje*, dz. cyt. s. 304.

52 Ewa Guderian-Czaplińska, *Imagined theatrical spaces of Teresa Żarnower...*, dz. cyt., p. 163–164. Końcowy cyt. wewn.: Przemysław Strożek, *Wprowadzenie*, [w:] *Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 19.

53 Można mieć wątpliwości, czy formułowane tu tezy da się odnieść do wszystkich projektów z kręgu „Bloku”. Nie mam pewności, czy miałyby to sens w odniesieniu do projektów Jana Golsa czy Stanisława Zalewskiego. Wydaje mi się jednak, że propozycje pozostałych artystów we właściwym im stylu i estetyce projektują teatr przestrzeni i ruchu. Dotyczy to zwłaszcza

scenicznych kompozycji Marii Niez-Borowiakowej, zdających się implikować jakiś rodzaj ruchomej kompozycji mobilnych brył wytwarzających zmienną przestrzeń o poetyckim charakterze, przekonująco sugerowaną przez kompozycję widoczną na barwnej wersji projektu. <sup>[21]</sup>





– interpretować je jako rozważania nad możliwymi konstrukcjami teatralnymi, które działałyby samodzielnie wartościami przestrzennymi i stanowiły samodzielne wydarzenia dramatyczne. Prezentują więc one próbę odpowiedzi na pytanie – co się może stać w teatrze, jeśli za podstawowe medium uznamy samą przestrzeń widowiska, z jej techniką i oprzyrządowaniem: tu sama scena uruchomić ma wydarzenie teatralne (nie dramat, i nie aktor), albo wręcz sama takim wydarzeniem się stać<sup>54</sup>.

Widziane w tej perspektywie hasła konstruktywistyczne wskazywałyby na pewną całościową i dalekosiężną koncepcję teatralną, być może najdalej i najczyściej scenograficzną w przyjętym na potrzeby tej części rozumieniu scenografii jako sztuki warunkowania procesu wytwarzania przestrzeni. Jak każda „czysta teoria”, koncepcja ta byłaby zarazem pewną utopią – nadającą dynamikę poszukiwaniom, ale w pełni nigdy nieosiągalną i pojawiającą się w formach „skażonych” różnego rodzaju kompromisami. Ta przestrzenna utopia, często zmieniona (czasem tak, że niemal nie do poznania), stale nawiedza polską awangardę teatralną, będąc nie tylko jej widmem, ale także – duchem.

### Scena przestrzenna

Ten duch, który widmowo i niejasno pojawia się w ukrytym „mateczniku” konstruktywistów, z całą siłą nawiedza i materializuje się w powstałych w ich środowisku projektach i realizacjach, dających się ująć pod tytułowym hasłem „scena przestrzenna”. Termin ten pochodzi z eseju Adama Mściwujewskiego opublikowanego w roku 1938 najpierw w dwóch kolejnych numerach „Czasopisma Technicznego”, a następnie w formie osobnej broszury<sup>55</sup>. Definiując na wstępie scenę przestrzenną, Mściwujewski zastrzegł się:

*Co prawda każda scena jest utworem przestrzennym, ale wymieniona nazwa przyjęła się w nomenklaturze teatralnej dlatego, że uzmysławia ona pewną cechę charakterystyczną, stojącą w przeciwieństwie do cechy innej, wynikającej z nazwy „scena obrazowa”. W kompozycji sceny obrazowej decydującym momentem jest użycie środków odwzorowujących tylko przestrzeń za pośrednictwem obrazu płaskiego lub reliefowego. [...]*

*Sceny przestrzenne tworzą zespół, umożliwiające realizację akcji opartej na oglądanym wielostronnie ruchu. [...]*

*Sceny obrazowe składają się na drugi zespół stwarzający ramy dla akcji komponowanej frontalnie względem widza<sup>56</sup>.*

Za niezwykle ważny (jak sam pisał – „najważniejszy może”) czynnik „kształtowania się architektonicznej formy scenicznej” uznawał Mściwujewski „zagadnienie jedności sceny i widowni, względnie zdecydowany ich rozdział”. Stwierdzał przy tym jednoznacznie, że „z architektonicznego punktu widzenia, jedność widowni ze sceną da się zrealizować jedynie w granicach teatru o scenie przestrzennej”, bo „w teatrach o scenach obrazowych rama otworu scenicznego stwarza linię podziału między «idealnym światem złudzeń scenicznych» i «realną rzeczywistością widowni», jak to określił Ryszard Wagner<sup>57</sup>.”

W dalszej części swego obszernego studium Mściwujewski przedstawiał typowe dla ówczesnych prac naukowych rozbudowane przeglądy historycznych form sceny przestrzennej, poczynając oczywiście od starożytnej Grecji. Nie ulega jednak wątpliwości, że to nie antyk był inspiracją dla jego rozważań, zakończonych przedstawieniem własnego projektu architektury teatralnej. W drugiej części artykułu zajmował się bowiem przede wszystkim współczesnymi realizacjami koncepcji sceny przestrzennej. To one przycią-

54 Ewa Guderian-Czaplińska, *Nie obrazy – relacje...*, dz. cyt., s. 305.

55 Adam Mściwujewski, *Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju*, „Czasopismo Techniczne” t. 56

(1938), nr 7, s. 99–107 i nr 8, s. 118–125.

Publikację tę otwierała informacja, że ogłaszana wersja to jedynie skrót „obszerniejszej pracy”, którą w całości miał autor opublikować na łamach „Sceny Polskiej”,

do czego jednak – zapewne z powodu wybuchu wojny – nie doszło.

56 Tamże, s. 99.

57 Tamże.

gnęły jego uwagę i kazały mu przemyśleć na nowo zagadnienie przestrzeni scenicznej, co doprowadziło do zasadniczego rozdzielenia teatru obrazowego i przestrzennego oraz sformułowania tez o odmienności typów przedstawień, których realizowanie umożliwił każdy z nich.<sup>58</sup>

Rozdzielenie scen obrazowych i przestrzennych już kilkanaście lat wcześniej uznane zostało za zjawisko o decydującym znaczeniu dla zmian zachodzących w teatrze współczesnym. Doszło do tego w dużej mierze pod wpływem Wystawy Techniki Teatralnej w Wiedniu, która odbyła się jesienią 1924 roku i była relacjonowana w polskiej prasie teatralnej i literackiej. Najwięcej miejsca i uwagi poświęcił jej bodaj Adam Zagórski, który na łamach „Życia Teatru” niemal na bieżąco omawiał krytycznie kolejne projekty nowych przestrzeni teatralnych, a jeszcze kilka lat później przedrukował te eseje w książce *Walka o teatr*<sup>58</sup>. Jeden z nich nosił tytuł *Scena przestrzenna*<sup>59</sup>, wszystkie zaś wyrażały jednocześnie fascynację i przerażenie rewolucyjnymi zmianami proponowanymi przez Friedricha Kieslera, Oscara Stranda, El Lissickiego, Enrico Prampoliniego, Kurta Schwittersa i innych twórców nowoczesnej „scenotechniki”. Dla Zagórskiego, który pozostawał wierny teatrowi dramatycznemu, propozycje awangardowych twórców „scen przestrzennych” były w zasadzie nie do przyjęcia. Niemniej jednak trafnie definiował „trzy momenty” wspólne im wszystkim: „uwielbienie techniki”, dążenie do „możliwie najsilniejszego zmaterializowania widowiska” oraz „zwiększenie aktywności przedstawienia teatralnego”<sup>60</sup>. Sceny przestrzenne i teatry ruchu radykalnie odchodziły od wszystkiego, co dotychczas uznawano za typowo teatralne (iluzja, psychologizm, słowo), wykorzystując nowoczesną technikę dla stworzenia dynamicznego i materialistycznego widowiska mającego jak najsilniej oddziaływać na widzów („aktywność przedsta-

wienia teatralnego” uznawał Zagórski za synonim „wciągnięcia widza w wir scenicznej akcji”).

Cykl tekstów Zagórskiego stanowi tylko jeden z przykładów powszechnego w dwudziestoleciu przekonania, że prawdziwa walka o nowy teatr rozgrywa się wokół zagadnień nowej przestrzeni scenicznej i teatralnej. Innym był zarys przemian współczesnej przestrzeni scenicznej i architektury teatralnej pióra Zygmunta Toneckiego, opublikowany z pewnymi zmianami i uzupełnieniami dwukrotnie. Obie jego wersje ukazały się w roku 1935: pierwsza, krótsza i bardziej skupiona, nosiła tytuł *Teatr przestrzenny*<sup>61</sup>, zaś druga, dłuższa, uzupełniona o poszerzony materiał historyczny sięgający starożytności – *Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej*<sup>62</sup>.

Po raz kolejny powracają tu dobrze znane już elementy opisywanego paradygmatu, na czele z konstruowaniem sceny jako zasadniczym wymogiem i zadaniem nowoczesnego artysty teatru oraz rolą techniki, wiodącą do traktowania teatru jako maszyny widowiskowej. Jednak w centrum swojej koncepcji umieszczał Tonecki nieodmiennie kategorie przestrzenne i właśnie dlatego nazywał teatr nowoczesny „przestrzennym”. Jego specyfikę i działanie widział w następujący sposób:

*Nowoczesna architektura teatralna wprowadza do teatru dwa pojęcia: grę przestrzenną i zaktywizowanie widowni. Tak jak kubizm rozbił pojęcie przestrzenne malarstwa renesansowego, perspektywicznego, tak samo dzisiejszy teatr przestrzenny chce rozbić scenę dwuwymiarową.*

*Malarstwo renesansowe oglądało rzeczywistość przez ramy obrazu jakby przez okno, tak samo teatr konwencjonalny chce oglądać rzeczywistość przez otwór sceniczny. Teatr przestrzenny chce zastrzeżenie sztuczne ramy, przenosi scenę na widownię i w ten sposób aktywizuje ją.*

58 Zob.: Adam Zagórski, *Walka o teatr*, nakładem F. Hoesicka, Warszawa 1931; <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/11557/edition/10747/content?ref=desc>, data dostępu: 10 września 2019.

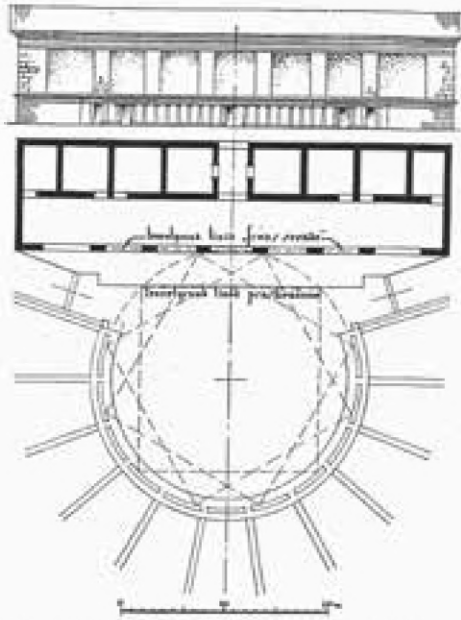
59 Zob. tenże, *Scena przestrzenna*, „Życie Teatru” 1924, nr 46.

60 Tenże, *Trzy momenty*, „Życie Teatru” 1925, nr 6, s. 45–46, cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 152–153.

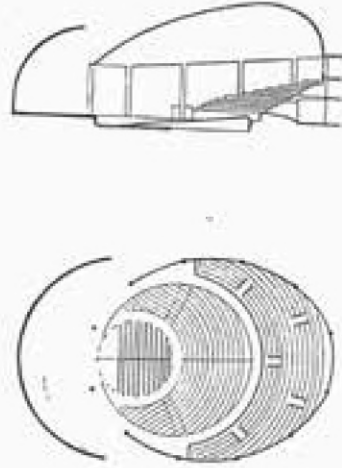
61 Zygmunt Tonecki, *Teatr przestrzenny*, „Teatr” 1935, nr 1 (16), s. 12–13.

62 Tenże, *Architektura i technika w inscenizacji współczesnej*, „Wiedza i Życie” 1935, nr 8–9, s. 694–703; osobne wydanie w formie broszury: Warszawa 1936.

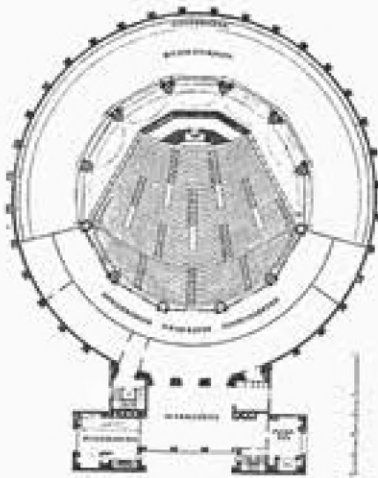
TABLICA VI.



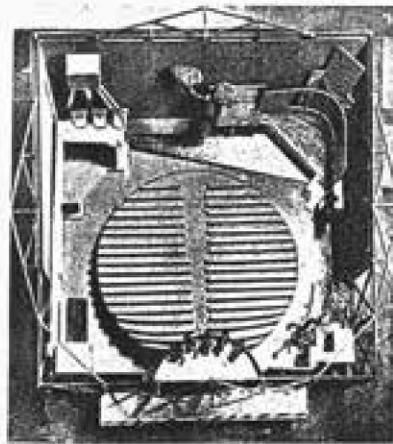
Ryc. 15. Teatr w Meisei z XII wieku prz. Chr.  
Rys. autora wól. schem. Fischera op. cit. Abb. 27, 34, 50.



Ryc. 16. „Teatr totalny” W. Gropiusa.  
Rys. schem. wól. Fischera op. cit. str. 124/5.



Ryc. 17. „Scena okrężna” Oskara Straußa.  
Repr. „Wasmuths Monatshefte für Baukunst” J. VI. Str. 183.



Ryc. 18. „Teatr ruchomy” A. Pronascki.  
Konstrukcja prof. S. Bęły. 1905 r.  
Repr. w Z. Teneckiego op. cit. Tabl. X.



*Aktor przestąpił nienaruszalną dotychczas granicę – rampę, wszedł na widownię i zmieszał się z tłumem widzów. Występuje moment społeczny, tendencja nawiązania ścisłego kontaktu z widzami, bezpośrednie wciągnięcie ich w rozgrywającą się akcję, zespolenie sztuki z jej odbiorcą – widzem.*

*Aktor wyszedł z ram otworu scenicznego i porusza się nie w płaskim rzucie na płaszczyznę horyzontu, ale w pełnowymiarowej przestrzeni widowni, która jest jednocześnie sceną. Ta nowa sytuacja zmusza aktora do „wygrania” całej postaci: przodu, tyłu, boków, które stają się dzięki temu równoważnymi elementami. Przy czym aktor musi grać na tym samym poziomie, gdzie znajduje się publiczność, gra nie tylko „en face”, nie tylko twarzą, ale w pewnych momentach czuje, że publiczność ogląda jego plecy. Aktor gra całym ciałem, gra jego staje się pełniejsza, staje się grą przestrzenną<sup>63</sup>.*

W ten syntetyczny sposób Tonecki z zasadniczych zmian w przestrzeni teatralnej wyprowadził konsekwencje dotyczące nie tylko scenografii i inscenizacji, ale także gry aktorskiej, pokazując, jak zmiana uwarunkowań przestrzennych wytwarza nie tylko nowe relacje między uczestnikami wydarzenia teatralnego, ale wręcz nową przestrzenność aktorstwa, wymagającą zasadniczych zmian techniki i sposobu posługiwania się własnym ciałem. Zrazem zostaje tu zarysowana fundamentalna – moim zdaniem – dwoistość zmian zachodzących w teatrze XX wieku. Rozróżniając wyjściowo dwa aspekty: „grę przestrzenną” i „aktywizację widowni”, Tonecki oczywiście widzi je w ścisłym związku, w którym zresztą zwykle występują, niemniej jednak w jego tekście (także w samej jego kompozycji, w oddzieleniu i pogrupowaniu przykładów, zwłaszcza polskich) widać zarysowujące się ich rozchodzenie. „Gra przestrzenna” wiąże się z komponowaniem wielowymiarowego, wręcz wielomedialnego widowiska (w dosłownym znaczeniu tego terminu), podczas gdy „aktywizacja widowni” oznacza przede wszystkim prace nad zmianą relacji między przed-

tawieniem i jego elementami (przede wszystkim aktorem) a publicznością (świadomie nie używa się tu słowa „widzowie”). Już w latach 30. oba te aspekty zaczęły się w polskim teatrze wyraźnie oddzielać, wytwarzając dwa, mimo wszystko odmienne, nurty poszukiwań. Być może wyda się to zaskakujące, ale oddzielenie to pokazać można bardzo wyraźnie tam, gdzie w dotychczasowych badaniach lokowano wręcz niekwestionowany rdzeń rodzimej awangardy teatralnej: na scenie symultanicznej.

### **Teatry symultaniczne**

Podając polskie przykłady teatru przestrzennego, Tonecki przywoływał dobrze znany i wielokrotnie opisywany (także przez niego samego) projekt Teatru Symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa (1928–1929) oraz działalność tego ostatniego w Teatrze im. Stefana Żeromskiego (*Boston* według Bernharda Blume’a, 1933) i w Jung Teater Michała Weicherta (faktomontaż *Krasin*, 1934). Omawiał je jednak osobno i tylko w odniesieniu do prac przestrzennych Syrkusa (we fragmencie cytowanym przed chwilą) pogłębiał znaczenie i konsekwencje symultaniczności. O ile można powiedzieć, że teatr przestrzenny w polskiej myśli i praktyce teatralnej zaistniał przede wszystkim jako teatr symultaniczny, o tyle dodać należy od razu, że istnieją zasadnicze różnice między sposobami jego realizacji przez najwybitniejszych przedstawicieli polskiej awangardy, a konkretnie między projektem budynku Teatru Symultanicznego oraz przebudową sceny Teatru im. Stefana Żeromskiego w Warszawie. Stanowi to dla mnie podstawę do wyprowadzenia tezy dotyczącej nie tylko dwóch rodzajów teatru symultanicznego, ale wręcz dwóch rodzajów praktyk scenograficznych, stopniowo coraz bardziej oddalających się od siebie. Punkt ich rozejścia postaram się opisać nieco później, gdyż najpierw trzeba uważnie przyjrzeć się pierwszemu projektowi, uważanemu dość powszechnie za jedno z najważniejszych, wręcz emblematycznych osiągnięć polskiej awangardy teatralnej.

Projekty Teatru Symultanicznego, który na zlecenie władz Warszawy, zapewne z przeznaczeniem na teatr operowy, stworzyli Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus, zostały zaprezentowane ze szczegółowym komentarzem Heleny i Szymona Syrkusów na łamach pisma „Praesens” w roku 1930<sup>64</sup>: 「23–29」

*Scena rozbita jest na dwie części: statą i ruchomą. Część stała – to proscenium [...] i scena głębna [...]. Część ruchoma – to dwa pierścienie okalające widownię i posiadające zdolność ruchu okrężnego dokoła niej. Pierwszy pierścień [...] obracać się może dokoła widowni z dowolną szybkością i w dowolnym kierunku. Umieszczono na nim mniejsze obrotówki. Niezależnie od pierścienia pierwszego obraca się dokoła widowni pierścień drugi [...] również z dowolną szybkością i w dowolnym kierunku. [...].*

*Widownię potraktowano jako funkcjonalny instrument słuchania i widzenia. [...] Opierając się na badaniach akustyki [...], wprowadzono dla wzmocnienia głosu KRZYWĄ powierzchnię sufitu. Sufit ten stanowi reflektor, odbijający fale głosowe na zasadzie prawa odbicia. [...]*

*Scena umieszczona jest tak, aby z każdego miejsca była jednakowo dobrze widziana*<sup>65</sup>.

Zgodnie z umieszczonym pod tekstem małżeństwa Syrkusów hasłem „Mieszkanie najmniejsze – Teatr największy” widownię Teatru Symultanicznego obliczano na 3 tys. miejsc, choć małżonkowie wyrażali żal, że to za mało, bo w Warszawie powinien ich zdaniem stanąć budynek dla 6–10 tys. widzów<sup>66</sup>.

Dla uzupełnienia powyższego opisu koniecznie trzeba przywołać wyobrażony przez Syrkusów kształt realizowanego w Teatrze Symultanicznym widowiska:

*z woli reżysera oba pierścienie obracają się dokoła widowni z różną szybkością i w przeciwnych sobie kierunkach, [...] uruchomiono obrotówki i zapadnie – wtedy RUCH występuje jako zupełnie samodzielny element widowiska – element bogaty i wielopostaciowy: ruch okrężny różnogatunkowy i różnokierunkowy pierścieni, ruch wirowy obrotówek, ruch pionowy zapadni. Ruch sceny staje się odpowiednikiem ruchu ŻYCIA – jednak odpowiednikiem skomponowanym nie na sposób życia, ale na sposób teatru. [...]*

*Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni – i tym samym daje możliwość zelementaryzowania – t.j. rozłożenia wg systemu koordynat Kartezjusza już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest działają będą w czasie, a słowo i muzyka – w przestrzeni*<sup>67</sup>.

Dość łatwo chyba zauważyć, że tak zaprojektowane widowisko zdecydowanie lokuje się po stronie „gry przestrzennej”, niemal całkowicie pozostawiając na uboczu kwestię aktywizacji widza, któremu zapewniono jak najlepsze warunki słuchania i oglądania tego, co dzieje się frontalnie przed nim, a więc przy zachowaniu ukierunkowania właściwego scenie pudełkowej. Bożena Frankowska, wskazująca na nieobecne w cytowanym opisie, a niezwykle ważne rozwiązanie polegające na tym, że ruchome pierścienie wjeżdżały pod umieszczoną amfiteatralnie widownię, zauważała:

64 Opis Teatru Symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 148–152; Helena i Szymon Syrkusowie, *O teatrze symultanicznym*, tamże, s. 141–147; przedruk całości [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 214–224. Najważniejsze pozostałe omówienia Teatru Symultanicznego: Zygmunt Tonecki, *Teatr Przyszłości. Technika prekursora twórczości artystycznej*,

„Wiadomości Literackie” 1929, nr 19 (280), s. 1; przedruk [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 209–213; Bożena Frankowska, *Architektura teatralna Pronaszki*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 153–161; Jakub Kłeczek, „Mysłka maszyna” – *Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce*, „Didaskalia” 2017, nr 139–140, s. 41–48; tenże, *Osvobozené divadlo i Teatr*

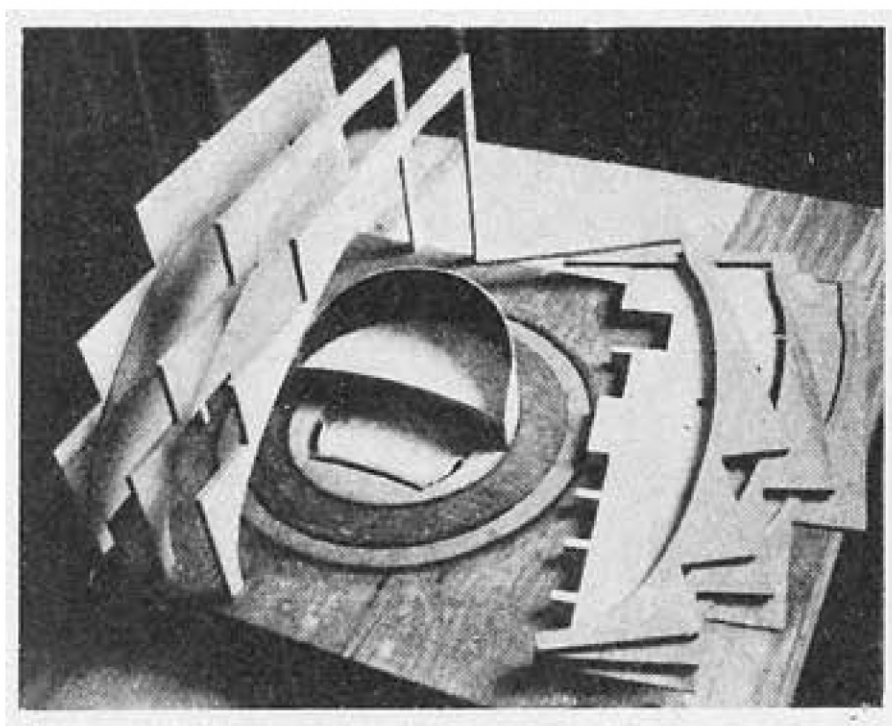
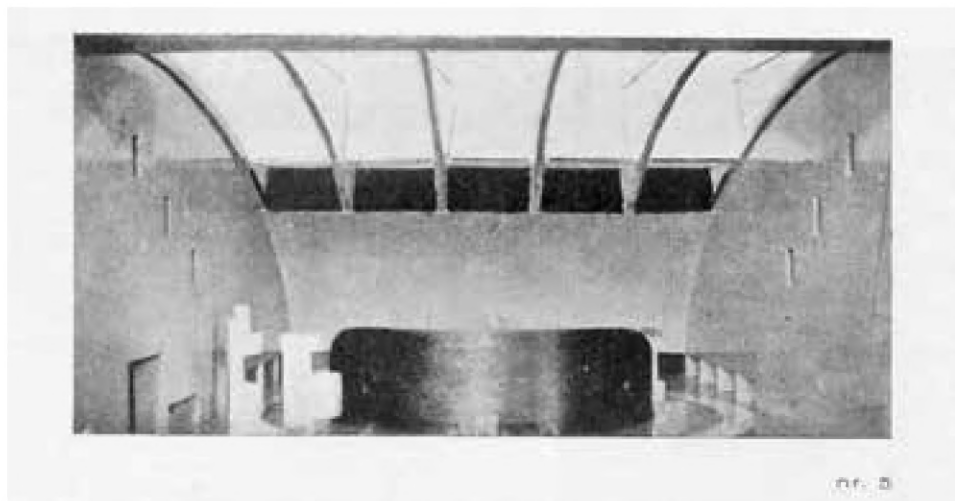
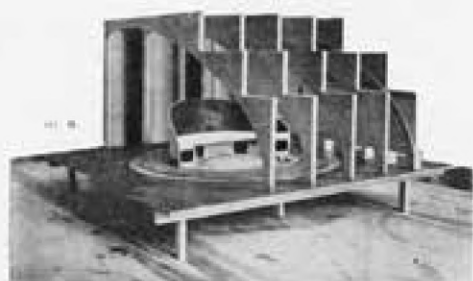
*Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów*, „Polish Theatre Journal” 2018, nr 2 (6); <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/172/792>, data dostępu: 26 sierpnia 2019.

65 Helena i Szymon Syrkusowie, *O teatrze symultanicznym*, dz. cyt., s. 146–147.

66 Zob. tamże, s. 147.

67 Tamże, s. 146.

Mieszkanie najmniejsze – Teatr największy – oto nasze hasło.  
Minimalwohnung ————— Maximaltheater







*Rozwiązanie bardzo interesujące, ekonomiczne i konieczne ze względów inscenizacyjnych zmalało jednak zasadę zbliżenia sceny i widowni oraz otoczenia widza akcją sceniczną a także plany zreformowania gry aktora, któremu bliski kontakt z widownią miał narzucić nowe wymagania artystyczne. Poza tym publiczność siedząca w amfiteatrze nigdy nie będzie ze wszystkich stron otoczona akcją sceniczną rozgrywającą się na ruchomych pierścieniach i nigdy nie będzie mogła obserwować gry aktora ze wszystkich stron w poziomie i pionie<sup>68</sup>.*

Będzie za to mogła obserwować widowisko teatru przestrzennego o charakterze konstruktywistycznej kompozycji, której właściwym „aktorem” jest wytwarzana na oczach widzów przestrzeń, współtworzona także przez gest i słowo. Widowisko generowane przez przestrzeń Teatru Symultanicznego byłoby – zgodnie z tezami Ewy Gudarian-Czaplińskiej – próbą realizacji tego samego projektu, jaki odnalazła w obrazach z teatralnego numeru „Bloku”, a jaki ja widziałbym jako „ukryty rdzeń” teatru konstruktywistycznego. Byłoby to widowisko jednoczesnego i multimedialnego wytwarzania przestrzeni produkowanej w oparciu o racjonalną, „naukową” budowę i funkcjonalną konstrukcję, zachowujące – tak jak projekty „blokistów” – „obrazowe” przeciwstawienie pogrupowanych i umieszczonych naprzeciwko siebie sceny i widowni. Już Zygmunt Tonecki w komentarzu z roku 1929 dostrzegał związek tak przestrzennie uwarunkowanego widowiska z filmem, pisząc, że dzięki projektowi Pronaszki i Syrkusa „teatr, którego śmierć głoszą kinoentuzjaści, stanie się... filmem mówionym, przy tym trójwymiarowym i barwnym”<sup>69</sup>. Co ciekawe, bardzo podobne tezy, z perspektywy współczesnej „archeologii mediów”, sformułował Jakub Kleczek, pisząc o Teatrze Symultanicznym jako o machinie mającej nadawać

produkcjom teatralnym ciągłość wizualną bliską obrazom filmowym i uznając go za przykład remediacji filmu i scenotechnicznej cyborgizacji sceny<sup>70</sup>.

Akceptując te tezy, zauważyć trzeba, że przywołanie filmu, nawet trójwymiarowego, fałszuje autorski obraz symultaniczności teatralnej, której przybytkiem miał być teatr Pronaszki i Syrkusa. W ich własnych komentarzach pojawia się bowiem i odgrywa znaczącą rolę termin, który w powyższych, widowiskowych interpretacjach znika, a mianowicie przekrój. Obaj twórcy używali go dla opisanego zasadniczej dla nich kwestii ujawnienia wielowymiarowości rzeczywistości współczesnej, stanowiącej temat i zarazem element przestrzennej kompozycji, którą projektowali.

Syrkusowie za najważniejszą przesłankę TEATRU JEDNOCZESNOŚCI uznali konieczność stworzenia sceny dającej

*pełnię możliwości różnokierunkowych ruchów dla otrzymania już nie tylko szybkich i sprawnych kolejnych zmian dekoracji, ale, analogicznie do przejawów życia współczesnego: filmu, fotografii, radia, telewizora etc. — dla umożliwienia jednoczesnego pokazania różnych przekrojów akcji dramatycznej<sup>71</sup>.*

Z kolei Pronaszko, wyjaśniając różnice między teatrem pudełkowym a symultanicznym, pisał, że ten pierwszy charakteryzuje „wstęgowa kolejność obrazów rzucanych przed oczy widza w płaszczyźnie ramy prosceniowej, a odcinanych od siebie zapadającą kurtyną”, czemu ten drugi

*się przeciwstawia, wracając, w tym wypadku, do teatru średniowiecza, który zignorowawszy prawo jedności czasu i przestrzeni, dawał widzowi możliwość jednoczesnego oglądania kilku miejsc naraz i nie obawiał się zestawić w akcji jednoczesnej ludzi żyjących na przestrzeni kilku tysięcy lat.*

68 Bożena Frankowska, *Architektura teatralna Pronaszki...*, dz. cyt., s. 161. Podobne wady widział we współtworzonym przez siebie projekcie sam Pronaszko, zob. Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru* (1934),

cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 289.

69 Zygmunt Tonecki, *Teatr Przyszłości...*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 212.

70 Zob. Jakub Kleczek, *„Mysłająca maszyna”...*, dz. cyt., s. 44 i 47.

71 Helena i Szymon Syrkusowie, *O teatrze symultanicznym...*, dz. cyt., s. 145.

*Różnica, jaka się tu znajduje, jest zasadnicza. Zamiast bowiem iluzji rzeczywistości, jaką wniósł ze sobą teatr pudełkowy, wraca do swych praw prawda artystyczna wyrażająca rzeczywistości tej przekrój.*

*To, co dziś nazywamy teatrem symultanicznym, wychodzi poza ramy jednoczesności akcji, a zawiera jeszcze jej wielopłaszczyznowość, pojęcie znów zaczerpnięte z praw teatru średniowiecza<sup>72</sup>.*

Zwraca szczególnie uwagę utożsamienie przez Pronaszkę przekroju rzeczywistości z prawdą artystyczną, co łączy się z racjonalnym „zelementaryzowaniem”, o którym pisali Syrkusowie. Znow mamy tu do czynienia z teatrem przestrzennym, nie tyle tematyzującym i wystawiającym przestrzeń jako element widowiskowy, ile poprzez operacje przestrzenne wytwarzającym pewien model rzeczywistości, zarazem w rzeczywistość tę ingerującym na podstawowej dla konstruktywistów zasadzie porządkowania i organizacji. Mówiąc prościej, teatr symultaniczny w wersji ustanawianej przez projekt Pronaszki i Syrkusa o tyle różni się od kina 3D, o ile jego zasadniczym celem jest nie immersja, ucieczka w jakiś spotęgowany świat fantazji rządzący się „własnymi prawami”, ale przeprowadzenie procesu porządkowania rzeczywistości społecznej poprzez wystawienie i danie do doświadczenia jej przekroju w formie artystycznie zdramatyzowanej jednoczesności. W tym właśnie kontekście przywołać trzeba wspomnienie Syrkusa o współczesnym doświadczeniu symultaniczności miasta:

*Stałem któregoś dnia na Banhoff am Zoo w Berlinie wciągnięty, ogarnięty tempem życia wielkiego miasta. Koło mnie śmigaly auta, autobusy i tramwaje. Ponad moją głowę przesuwały się pociągi dalekobieżne i miejska kolej napowietrzna. Gdzieś wyżej jeszcze aeroplany. A pod nogami, w tunelach huczała kolej podziemna. W tej*

*różnokierunkowej sieci mechanicznych pojazdów przesuwały się nieprzerwanie fale publiczności. Co chwila otwory łączące rozmaite poziomy stacje wyrzucały nowe tłumy ludzi, nowe fale powietrza, o innej już temperaturze.*

*W owej chwili wyobraziłem sobie przekrój nowoczesnego miasta z jego różnorodnymi płaszczyznami różnokierunkowych ruchów, ze wszystkimi kanałami łączącymi pionowo stacje tych wszystkich kolei. I zrozumiałem, że ów SYMULTANIZM – jednoczesność różnogatunkowych zjawisk, jest znakiem czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który odnalazł symultanicizm gdzieś w sercu wielkiego miasta, nie umie już po prostu myśleć inaczej i dlatego wszędzie szuka symultaniczmu<sup>73</sup>.*

Mogłoby się wydawać, że ta opowieść wskazuje na motywację symultaniczmu teatralnego jako mimetycznego powtórzenia, naśladowania doświadczenia z berlińskiego dworca. Byłoby to jednak błędne z tego chociażby powodu, że wyobrazeniowa rewelacja, którą opisuje Syrkus, dotyczy uświadczenia sobie czegoś, w czym współczesny człowiek uczestniczy, nie zdając sobie z tego sprawy. Poznanie jednoczesności, w której jesteśmy zanurzeni (dziś wielokrotnie bardziej niż kilkadziesiąt lat temu), możliwe jest poprzez dokonanie operacji ujawnienia jej kolejnych warstw na drodze dramatycznego zestawienia ich przekrojów. Złożona, by nie rzec splątana, rzeczywistość staje się w ten sposób artystyczną kompozycją, która może zostać uporządkowana z użyciem dialektyki budowanie / konstrukcja, przy czym zasadnicze znaczenie ma wprowadzenie w jej istniejącą już, techniczną organizację zasad artystycznych, systemowych. Efektem tego zabiegu jest przedstawienie przekrojów współczesnej rzeczywistości, a przez to jej uporządkowanie, co ma – jak należy zakładać, idąc za sposobem myślenia konstruktywistów – doprowadzić do uporządkowania świata pozateatralnego. W tym kontekście wydaje się wręcz oczywiste, że

72 Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru...*, dz. cyt., cyt. za: *Myśl teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 286.

73 Szymon Syrkus, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2 (maj), s. 32.



Teatr Symultaniczny nie miał wciągać i bezpośrednio aktywizować widza, ale umieszczać go wobec uporządkowanej przekrojowo przestrzeni jednocześnie jako projektu do zrealizowania.

Dokonawszy analizy projektu Teatru Symultanicznego, postawmy teraz obok niego inną wersję symultanicznej przestrzeni scenicznej, zrealizowaną przez Szymona Syrkusa na warszawskim Żoliborzu w roku 1933, a wykorzystaną najpełniej na potrzeby polskiej premiery (31 maja 1933) dramatu Bernharda Blume'a *In Namen des Volkes!*, wystawionego wcześniej w jidysz przez Żydowskie Studio Teatralne Teatr Młodych (prem. 3 lutego 1933).

Teatr Symultaniczny Pronaszki i Syrkusa oraz dokonaną przez Syrkusa (we współpracy z Brunonem Zaborowskim i zapewne z żoną Heleną) przebudowę kotłowni przy ul. Suzina 4 (dziś Suzina 6–8) w Warszawie na salę dla Teatru im. Stefana Żeromskiego zwykło się umieszczać obok siebie jako dwa warianty rozwiązania tego samego problemu albo, po prostu, jako dwa wyraziste przykłady awangardowych eksperymentów. Moim zdaniem trzeba je natomiast radykalnie rozdzielić i umieścić w odległych od siebie kontekstach, ponieważ wyjściowa idea „symultaniczności” była w obu przypadkach realizowana inaczej i inne pociągała za sobą konsekwencje.

Najważniejszą innowację wprowadzoną w sali przy Suzina klarownie i precyzyjnie opisała Bożena Frankowska:

*Nie miała ona wcale sceny ani ustalonego miejsca dla widowni. Nie było w niej ramy scenicznej, ani kurtyny czy rampy. Wszystkie te urządzenia zastępowała „ruchoma podłoga”. Elementami podłogi były bloki drzewa (!) o rozmiarach 2,00 m x 0,90 m, na których można było umieścić 4 krzesła z zabezpieczonym do nich dojściem. Bloki zależnie od potrzeby można było ustawiać w dowolnym miejscu, lub wynosić, podnosić w górę lub obniżać, łączyć w duże platformy, grupować w jednym miejscu lub*

*pojedynczo rozrzucać po całej sali. [...] Pozwalało to na urządzenie sceny i widowni w coraz to innych miejscach sali teatralnej i w kilku miejscach sali równocześnie, poprzez usytuowanie poszczególnych podiów-scenek pomiędzy blokami, na których były ustawione krzesła dla widzów<sup>74</sup>.*

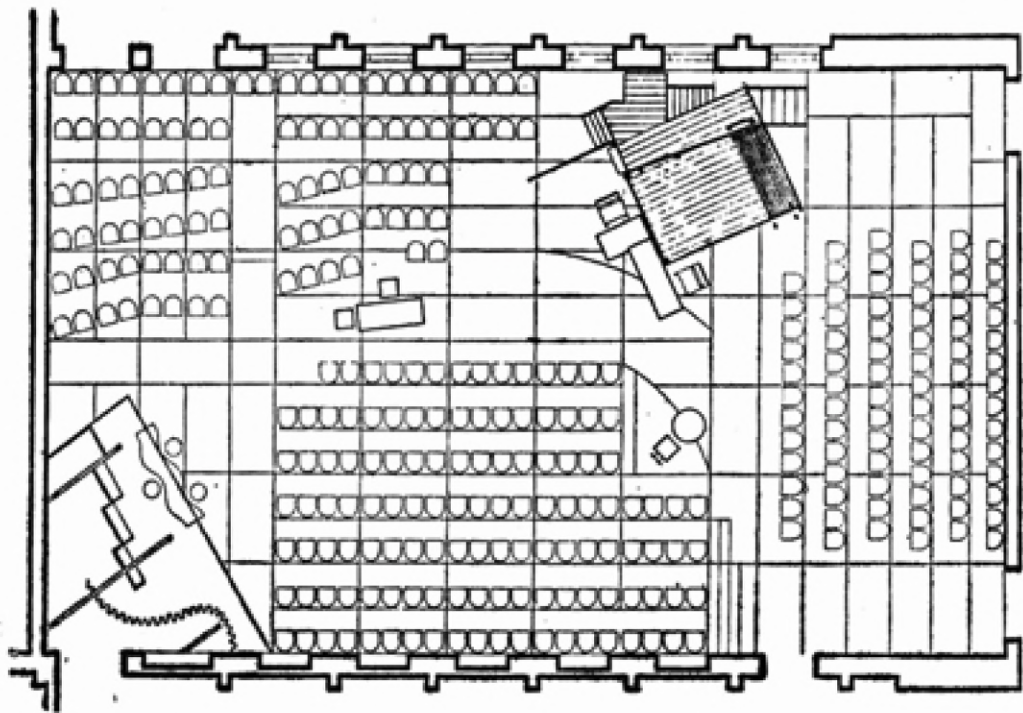
Prawdziwa rewolucja, jaka się tu dokonała, polegała na tym, że umożliwienie dowolnego przekształcania przestrzeni uczyniło z jej wytwarzania nie narzędzie inscenizacji, ale proces artystyczny odnoszący się do rozpoznawanej i badanej w przedstawieniu rzeczywistości.

Jak się wydaje, Szymon Syrkus był świadomy tej różnicy. W towarzyszącym premierze *Bostonu* biuletynie tak bowiem przedstawił podstawowe zasady wykorzystanej tu po raz pierwszy przestrzeni: **«30-31»**

*Teatr ma swoistą przeszłość techniczną i swoiste właściwości, które musi w pełni wyzyskać. W najbliższej przyszłości operować będzie właściwym sobie tworzywem – rzeźbioną i uruchomioną we wszystkich kierunkach przestrzenią. Dopiero w tych warunkach zarówno gest jak i słowo nabiorą pełni walorów teatru, który musi być syntezą wszystkich sztuk. [...]*

*Przykład: sala teatralna, w której znajdziecie się teraz. Cała jej widownia to synteza przestrzeni, w której odbywa się akcja sztuki. Nie ma sceny w jednym końcu sali, przed którą siedzą uszeregowani równolegle widzowie i oglądają ograniczony ramą tzw. otworu scenicznego mały skrawek tego, co nas otacza, lub tego, co się ongiś działo. Właściwie – nie ma miejsca, które by było specjalnie dla sceny przeznaczone. Miejsca gry wyrastać mogą na widowni tam, gdzie ich „sytuacja” najwydatniej pomaga wyobraźni widza osiągnąć maksimum prawdy artystycznej, tzn. syntezy tej rzeczywistości, która jest treścią danej sztuki. [...] Możemy mieć scenę jedną – możemy mieć scen kilkanaście. Tanimi środkami, dostępnymi w dzi-*

74 Bożena Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2, s. 195.



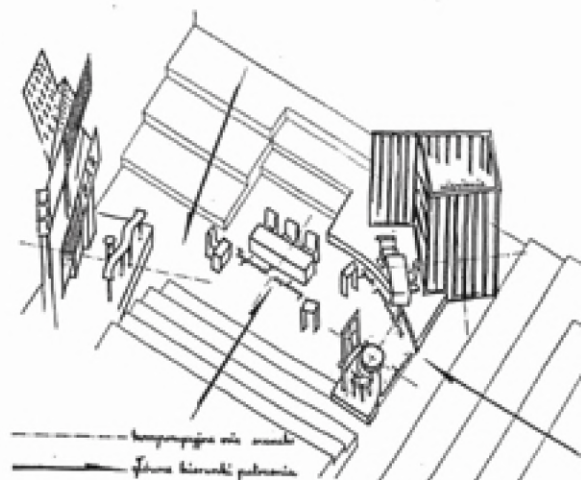
*Piante del teatro dell'architetto Syrkus a Varsavia*

30

Szymon Syrkus, schemat przestrzeni  
w *Bostonie* według Bernharda Blume'a, Teatr  
im. Stefana Żeromskiego, prem. 31 maja 1933.  
Przedruk za: „Quadrante” 1934, nr 11, s. 36.

31

Adam Mściwujewski, rysunek sali w *Bostonie*  
według Bernharda Blume'a, Teatr im. Stefana  
Żeromskiego, prem. 31 maja 1933. Przedruk  
za: Adam Mściwujewski, *Scena przestrzenna*,  
„Czasopismo Techniczne” 1938, t. 38, s. 121.



Ryc. 14. Inscenizacja sztuki pt. „Boston” Weicherta.

Konstrukcja sceny arch. S. Syrkusa w teatrze na  
Żoliborzu. Szkic wed. własnych obserwacji autora.

*siejszych czasach braku pieniądza dla niewielkiego teatru na peryferiach miasta, usiłowaliśmy zdobyć nowe możliwości teatralne, które zmieniają umowę pomiędzy widzem a teatrem*<sup>75</sup>.

Punkt wyjścia jest więc taki sam jak w konstruktywistycznych projektach omawianych wcześniej: uznanie przestrzeni „rzeźbionej”<sup>76</sup> i uruchomienie we wszystkich kierunkach za „właściwe” tworzywo sztuki teatru. Ale ze względu na wcześniejsze doświadczenia (przede wszystkim Weicherta i Solskiej, którymi Syrkus się żywo interesował), a także specyficzne uwarunkowania ekonomiczne i lokalowe, rozwiązanie jest diametralnie odmienne od zastosowanego w Teatrze Symultanicznym: zamiast odległości i widowiskowości, przestrzeń zbudowana przez Syrkusa operuje bliskością i performatywnością. Prowadzi to do ważnych zmian w grze aktorskiej, ale także wpływa w istotny sposób na aktywizację publiczności, z czego architekt sali świetnie zdawał sobie sprawę, tak opisując działanie jej przestrzeni:

*Sacco w więzieniu myśli o swojej żonie. W tym samym czasie Rosina Sacco myśli o nim i podejmuje desperackie próby uwolnienia go z więzienia. Dlaczego więc przedstawiać te dwie sceny jedna po drugiej, jeśli mechanizm naszej sali pozwala nam reprezentować je jednocześnie jak to ma miejsce w życiu, o ile zgodzimy się na nową konwencję między widzem a teatrem, opierającą się na koncentracji miejsc akcji dramatycznej w przestrzeni (na skondensowanie gry z czasem dawno się zgodziliśmy)? Ta konwencja zmusza widza do przyznania, że proces Sacco znajduje się niedaleko od hotelu Carlton, gdzie milionerzy mają ucztę, a proces Sacco i Vanzettiego odbywa się na tle krat więzienia, które stoi pośrodku sali. Aktor*

*opuszcza ramę sceny i porusza się nie w pionowej projekcji na powierzchni horyzontu, ale w pełnej przestrzeni spektaklu. Gubi zalety swojej pozycji frontalnej w stosunku do widza, ale musi skorzystać z tej nowej sytuacji i utrzymać swoją rolę nie tylko z przodu, ale z profilem i plecami, które stają się równoważnymi elementami gry.*

*Ta zasada równoważności wszystkich fasad, która została jednogłośnie przyjęta przy budowie nowoczesnych miast, ma potencjał uzdrawiania sztuki scenicznej, tak jak uzdrowiła architekturę.*

*Dlatego zachęcamy aktora, by wyrzucił koturn narzucony przez tradycyjną scenę. Dramatyczna akcja zmieszana z widzami: to załączek reaktywacji publiczności, która jest jednym z celów proponowanych przez młodą architekturę teatralną w Belgii, Niemczech (Gropius, Piscator) i w Rosji*<sup>77</sup>.

Przyjęcie „zasady równoważności wszystkich fasad” i odrzucenie jednego uprzywilejowanego punktu widzenia miało doprowadzić do daleko idących, wręcz rewolucyjnych zmian związanych z aktywizacją publiczności, co jednocześnie nadało przedstawieniom powstającym w inicjowany w Bostonie sposób nowy wymiar polityczny. Że tak się istotnie stało w przypadku przedstawienia na Żoliborzu, dowiodła w przenikliwej analizie i interpretacji spektaklu jako „re-prezentacji” Paulina Kubas, przywołując liczne, wcześniej niewykorzystywane recenzje, stanowiące świadectwa performatywnego oddziaływania przestrzeni w sposób zakładany przez Syrkusa<sup>78</sup>.

Owo performatywne oddziaływanie oznacza wyjście poza kluczowy dla scenografii konstruktywistycznej model funkcjonowania przestrzeni oparty na dialektyce budowanie/konstrukcja i dążący do regulacji i uporządkowania procesu wytwarzania przestrzeni w działaniu i interakcji.

75 Szymon Syrkus, *Teoria*, „Boston: biuletyn informacyjny Studio Teatralnego im. Stefana Żeromskiego” 1933, s. 1–2.

76 Zwracam uwagę na wybór tego słowa: być może idę tu za daleko, ale wydaje mi się, że można w decyzji o przywołaniu rzeźbienia (a nie komponowania, konstruowania)

widzieć wpływ wydanej zaledwie dwa lata wcześniej i na pewno znanej Syrkusowi książki Kobro i Strzeмиńskiego.

77 Szymon Syrkus, *Teoria*, dz. cyt., s. 2.

78 Paulina Kubas, *Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego „Boston” w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego*,

„Performer” 2018, nr 16, <http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc>, data dostępu: 26 sierpnia 2019.



Re-aktywacja publiczności (o czym Syrkus nie pisze, ale co jego propozycja zakłada i uruchamia) oznacza bowiem rezygnację z tak mocno obecnego w propozycjach konstruktywistycznych (zwłaszcza w *Kompozycji przestrzeni*) dążenia do zarządzania działaniami aktorów społecznych. Publiczność zaktywizowana ma prawo „wymy-kać” się z uporządkowań zaproponowanych przez scenografa. Już widzowie *Bostonu* z tych praw korzystali. Adam Mściwujewski, który widział przedstawienie na Żoliborzu i krytycznie odnosił się do „równoważności wszystkich fasad”, pisał z niekłamaną satysfakcją, że „w czasie antraktów, kto tylko mógł, przenośli się naprzeciw tego ośrodka atrakcji wzrokowej [centrum sali – DK], opuszczając krzesła, na których trzeba było wykonywać gimnastyczne ewolucje, aby zobaczyć, co się dzieje wśród rozrzuconych po całej sali rusztowań”<sup>79</sup>. Zapewne twórców to nie cieszyło i byłoby pewnie nieuprawnione stwierdzenie, że tę wolność widzów zakładali, niemniej jednak mamy tu do czynienia z przykładem bezpośredniego współwytwarzania przestrzeni przez zaktywizowaną publiczność, co w przyszłości będzie już procesem świadomie wywoływanym i wykorzystywanym.

To jest właśnie zapowiadany punkt rozejścia się dwóch wariantów przestrzeni teatralnej wyrastających z symultanimu: przestrzeni konstruowanej i przestrzeni performatywności. W tym miejscu zostawiam na czas jakiś odchodzącą w innym kierunku drogę rozpoczętą przez Weicherta, Syrkusa i Solską na Żoliborzu, by wrócić na szlak wiodący nas w tej części do teatrów symultanicznych zachowujących zasadę pozycji frontальной i dominacji „dobrego widzenia”. Dogodną drogą dla tego powrotu jest komentarz, jakim projekt żoliborski opatrzył Andrzej Pronaszko w poświęconym zagadnieniu teatru symultanicznego tekście *Odrodzenie teatru*. Przedstawiając koncepcję Syrkusa i cytując jego słowa, Pronaszko stawiał tezę, że przez połączenie sceny i widowni niemoż-

liwa staje się scena elastyczna, bo choć przestrzeń stworzona na Żoliborzu daje możliwość „ustalenia kompozycji terenu wypracowanego dla danej sztuki”, to „z chwilą jego ustalenia przestrzeń teatralna sztywnieje, a to właśnie z powodu przenikania się widowni ze sceną, które wzajemnie się obejmując, zagradzają sobie jednocześnie drogę”<sup>80</sup>. Pronaszko twierdził, że z powodu bliskości widzów nie da się dynamicznie zmienić przestrzeni przy pomocy zapadni i innych mechanizmów, ponieważ ich praca będzie dla publiczności widoczna a jej ujawniony poprzez bliskość mechanizm odwróci uwagę od samego przedstawienia. Co w teatrze pudełkowym i Teatrze Symultanicznym działa znakomicie dzięki dystansowi i ukryciu techniki, to w przestrzeni żoliborskiej funkcjonować nie może i dlatego przestrzeń ta traci elastyczność mającą dla Pronaszki tak wielką wartość. Artysta zdaje się nie doceniać roli, jaką w tak niewielkiej przestrzeni odgrywały zmiany położenia ciał i przedmiotów, a już zupełnie nie dopuszczał ujawnienia teatralności i reaktywacji widza w sposób zakładający wolność wyboru przedmiotu obserwacji i doświadczenia. Pronaszko chce zachować nad widzami kontrolę, tym samym zwiększając do maksimum swój wpływ na proces wytwarzania przestrzeni. Ta chęć kontroli, która w odniesieniu do aktorów (o czym jeszcze będzie mowa) przeszła do swoistej czarnej legendy polskiego teatru, stanowi istotny element postawy konstruktywistycznej, której Pronaszko pozostawał wierny. Nie mógł więc przyjąć rozwiązania Syrkusa, otwierającego perspektywę emancypacji publiczności, a jednocześnie zdawał sobie sprawę, że wadą wcześniejszego, wspólnego projektu był nadmierny dystans między nieruchomymi widzami a elastyczną sceną, co uznał nawet za błąd podobny „do stałych błędów teatru pudełkowego”<sup>81</sup>.

Próbę rozwiązania tych trudności podjął artysta, tworząc trzeci projekt teatru symultanicznego, przedstawiany w *Odrodzeniu teatru* – Teatr

79 Adam Mściwujewski, *Scena przestrzen- na...*, dz. cyt., s. 119.

80 Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru...*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 291.

81 Tamże, s. 290.

Ruchomy.<sup>82-85</sup> Jego najbardziej znana wersja powstała w roku 1934 we współpracy konstrukcyjno-architektonicznej ze Stefanem Bryłą<sup>82</sup>, w odpowiedzi na potrzeby scen objazdowych. Jako taka była w połowie lat 30. intensywnie promowana przez Pronaszkę, o czym świadczy nie tylko *Odrodzenie teatru*, ale także cykl odczytów wygłoszonych przez artystę rok później m.in. w Warszawie i Krakowie oraz materiały publikowane w prasie: wywiad Mieczysława Bronclia *Zabieram cały gmach*<sup>83</sup>, artykuł Tymona Terleckiego<sup>84</sup> czy opatrzony licznymi zdjęciami artykuł *Teatr na kółkach*, zamieszczony w popularnym magazynie ilustrowanym „AS”<sup>85</sup>.

Zasadniczy mechanizm Teatru Ruchomego przedstawił Pronaszko jasno w rozmowie z Broncliem:

*Każde miejsce, każdy kącik teatru jest sceną. Ponieważ scena pudełkowa, to znaczy taka, jaka normalnie jest w teatrze, nie pozwala na liczne zmiany dekoracji, musiałem ją odrzucić. Sceny obrotowej także nie można było założyć — wymaga dużej przestrzeni i obszernych kulis. Zatem — odwróciłem porządek rzeczy. Teatr ma obrotówkę, tylko że na niej umieszczona jest nie scena, ale widownia. [...] 360 widzów siedzi na niej wygodnie. [...] Dekoracji nie trzeba zmieniać, dekoracja ustawiona jest od razu do wszystkich aktów czy odstępów. Zmiana odbywa się w ten sposób, że talerz obrotowy widowni zwraca się w tę stronę, gdzie rozgrywa się akcję. Razem z obrotem widowni światło reflektorów przesuwa się także w odpowiednie miejsce*<sup>86</sup>.

Światło – dodajmy – odgrywało znaczącą rolę w procesie dynamizacji przedstawienia, ponieważ wewnątrz teatru miało zasadniczo być utrzymane w ciemności, by nie pozwolić publiczności na nadmierne rozglądanie się, w tym zwłaszcza oglądanie scen czekających na włączenie do akcji. Cała konstrukcja miała być stosunkowo lekka, bo choć stelaż scenowidowni zbudowany był ze stali, to ściany miały być – na wzór cyrkowych – z brezentu. Według informacji „Asa” Stefan Bryła obliczył, że całość można by przewozić czterema samochodami ciężarowymi, a czas montażu wynosiłby około ośmiu godzin<sup>87</sup>.

Jako rozwiązanie dla teatru objazdowego propozycja Pronaszki była istotnie interesująca. Zasługiwała też na uznanie ze wskazanych przez Tymona Terleckiego względów ciągłości doświadczenia i jednolitości widowiska oraz jego przyspieszenia, przy jednoczesnym utrzymaniu wysokiej jakości artystycznej spektakli objazdowych<sup>88</sup>. Problematyczna wydaje się jednak jego symultaniczność. Z opisów i relacji nie wynika, by Pronaszko dopuszczał jednoczesne granie na kilku mini-scenach. Ukazując Teatr Ruchomy jako wariant teatru symultanicznego, w *Odrodzeniu teatru* pisał za to wyraźnie o kolejnych modyfikacjach potrzebnych, by uczynić z tej objazdowej scenowidowni taki teatr:

*Gdybyśmy teraz chcieli rozwinąć możliwości tego teatru przez elastyczność sceny, moglibyśmy powoławszy do życia Mickiewiczowskie maszyny wmontować je w scenę i podzieliwszy ją na dwa obracające się pierścienie wyposażone zapadnikami i obrotówkami, uzyskać na niej ruch wielopostaciowy*<sup>89</sup>.

82 Według świadectwa samego Pronaszki pierwszy projekt wykonał samodzielnie już w roku 1927.

83 *Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki*, wywiad Mieczysława Bronclia, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7; przedruk [w:] Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 252–257.

84 Tymon Terlecki, *Teatr dla całej Polski. Pomysł Andrzeja Pronaszki*, „Nowe Czasy” 1935, nr 10, przedruk [w:] tegoż, *Od Lwowa do Warszawy*, zeb. i oprac. Edward Krasieński i Mariola Szydłowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 503–505.

85 W.M., *Teatr na kółkach*, „AS” 1935, nr 17, s. 6–7. O jego „propagandowym” charakterze świadczyć może ostatnie zdanie: „Projektem zainteresowały się stery rządowe i teatralne. Bez czynnego ich udziału i poparcia nie może być mowy o realizacji teatru ruchomego”.

86 *Zabieram cały gmach!...*, dz. cyt., cyt. za: Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 253–254.

87 Zob.: W.M., *Teatr na kółkach...*, dz. cyt., s. 7.

88 Zob. Tymon Terlecki, *Teatr dla całej Polski...*, dz. cyt., cyt. za: tegoż, *Od Lwowa do Warszawy*, dz. cyt., s. 503.

89 Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru...*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 294.





Zatem Teatr Ruchomy dopiero miałyby być „usymultaniczniony” w taki sposób, że w jego konstrukcję zostałyby wprowadzone rozwiązania sceniczne przejęte z projektu stworzonego z Syrkusem w 1928. W ten sposób jednocześnie rozwiązany zostałby problem zbyt dużego oddalenia widzów od sceny, a widownia została zaktywizowana (nawet jeśli w sposób dość mechaniczny i potencjalnie groźny dla całości doświadczenia teatralnego<sup>90</sup>).

Mimo rozwiązania części problemów, jakie dostrzegał w projekcie Teatru Symultanicznego i w scenie na Żoliborzu, Pronaszko nie wydawał się do końca zadowolony, bo jego Teatru Ruchomy nie zapewniał „możliwości oglądania aktorów ze wszystkich stron” i tym samym prowadził do ograniczenia „pełnowymiarowości przestrzeni teatralnej”<sup>91</sup>. Problem tkwił jednak być może w czymś innym, a mianowicie w zachowywanej dominacji wzroku i niemożności wykonania przejścia między wielozmysłowym doświadczeniem jednoczesności, o którym pisał w odniesieniu do miasta i które dawał swojej publiczności Syrkus, a myśleniem o przedstawieniu w kategorii widowiska. Prowadziło to do zasadniczej sprzeczności ujawnionej w podsumowujących uwagach z *Odrodzenia teatru*:

*Na zakończenie mego artykułu muszę jeszcze raz podkreślić, że głównym założeniem teatru symultanicznego, jego punktem wyjścia jest zasada przełamania dotychczasowej separacji sceny od widowni, zespolenie tych dwóch czynników w pewną jedność, sprzęgnięcie ich tak silnie do wspólnej pracy, aby między widzem a aktorem wynikł tak idealny kontakt, jaki dotychczas został osiągnięty jedynie pomiędzy książką a kimś, kto ją czyta.*

*Technika zaś sceny, jej, jak się parokrotnie wyraziłem, elastyczność, jest jednym z czynników służących temu celowi, toteż jej praca musi być o tak wysokim poziomie, aby nie stwarzała dla*

*widza trudności w czytaniu zdarzeń scenicznych, dając jednocześnie zupełnie nowe emocje wizualne, nie umniejszone przez niedyspozycje przestawionej sceny. I jeżeli teatr wkracza dziś na drogę swego uwspółcześnienia, przystosowania się do potrzeb dzisiejszego życia i stanie się wyrazicielem zagadnień nurtujących to życie, wkracza tym samym na drogę swego odrodzenia<sup>92</sup>.*

Drugi akapit jasno pokazuje, że myśląc o teatrze symultanicznym i projektując go, Pronaszko dążył do stworzenia całościowego, totalnego, wielowymiarowego widowiska, które ma nie tyle zaktywizować widza, ile go pochłoniąć, przytłoczyć, oszołomić. Pozbawiony w ten sposób podmiotowości i sprawczości, widz nie miał być współtwórcą przedstawienia i jego przestrzeni. Miał być – co najwyżej – jej ruchomym, animowanym przez scenografa elementem. Jego aktywizacja była pozorna, a kontrola, jaką nad nią mógł sprawować artysta, bardziej totalna niż projektowana przez Kbro i Strzemińskiego.

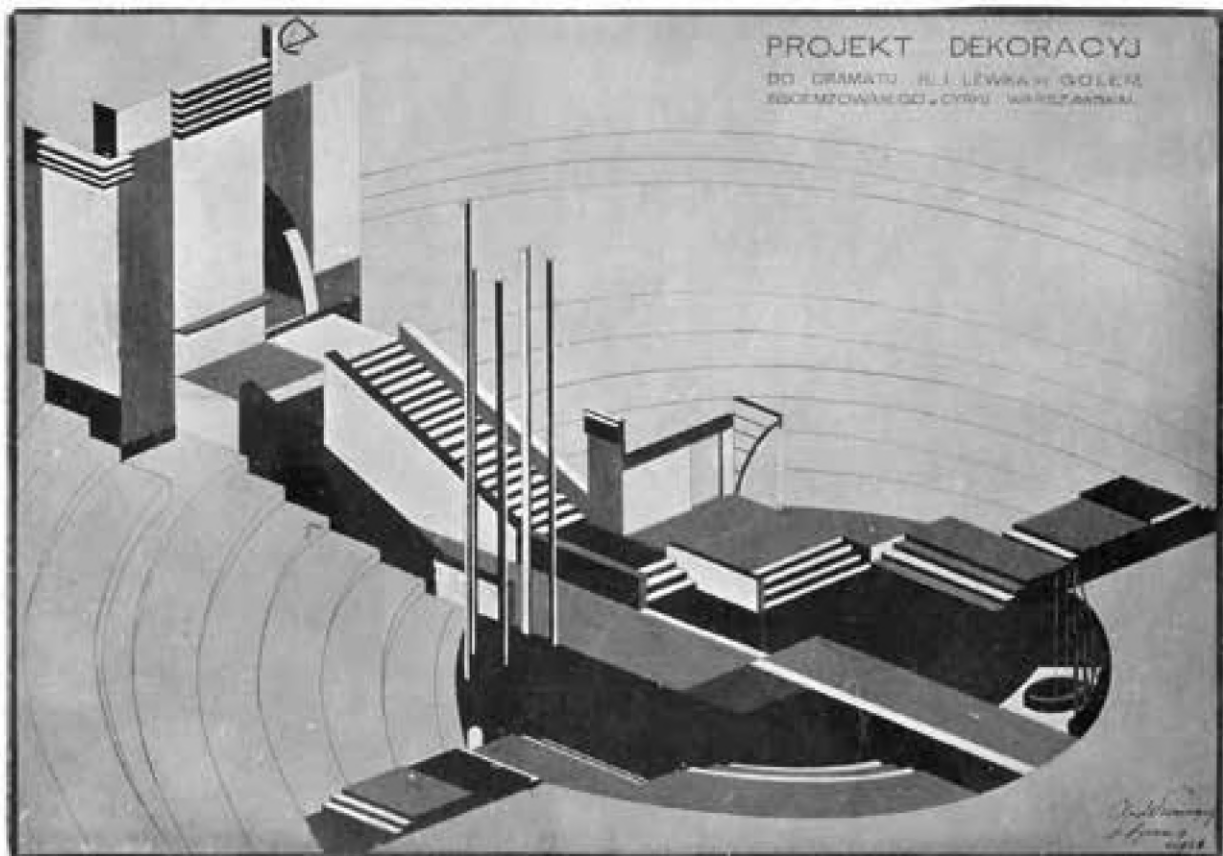
Wśród związanych z nazwiskami Pronaszki i Syrkusa prób stworzenia przestrzeni teatralnej odwołującej się do tradycji symultanizmu i doświadczenia jednoczesności była jeszcze jedna, także „kanoniczna”, zwłaszcza jako swoista ikona awangardowych projektów scenograficznych. Chodzi o inscenizację *Golema* Halpera Lejwika w reżyserii Andrzeja Marka [Marka Arensteina] i Jerzego Waldena oraz scenografii Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa w cyrku na Okólniku w Warszawie (prem. 26 maja 1928).<sup>93</sup> Prace nad nią można za pierwszy etap twórczego współdziałania obu artystów, które miało wkrótce zaowocować powstaniem Teatru Symultanicznego. Etap o tyle ciekawy, że inscenizacja *Golema* z założenia odbywać się miała w modelowej przestrzeni nowoczesnego teatru, w jaką przekształcił arenę cyrkową

90 Można sobie wyobrazić, że dla publiczności tego teatru możliwość „pokręcenia się” wraz z całą widownią mogłaby stanowić specjalną atrakcję niemającą nic wspólnego ze wzniosłym repertuarem, jaki miano w nim wystawiać. „Sensacje” wywoływane

nagłym ruchem widowni (lub napięcie związane z oczekiwaniem nań) prawdopodobnie zburzyłyby tak chwaloną „jedność” – nie tyle jednak widowiska, co właśnie doświadczenia teatralnego.

91 Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru...*, dz. cyt., cyt. za: *Myśl teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 294.

92 Tamże, s. 295.



36

Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, projekt scenografii do *Golema* Halpera Lejwika w reżyserii Andrzeja Marka [Marka Arensteina] i Jerzego Waldena w cyrku na Okólniku w Warszawie, prem. 26 maja 1928. MT

Max Reinhardt. Władysław Zawistowski dostrzegł głębszą motywację dla tej decyzji w dążeniu twórców do zbudowania analogii między żydowską legendą a chrześcijańskim teatrem religijnym. Wehikułem umożliwiającym ustanowienie tego związku była właśnie symultaniczność, nawiązująca do tradycji jednoczesnej sceny średniowiecza a możliwa do uzyskania na arenie cyrkowej. W efekcie tych przestrzennych przeniesień i połączeń między kulturami i ich teatrami

*legenda o Golemie, wyrastająca organicznie z wierzeń żydowskich, w koncepcji swej najzupełniej obca światopoglądowi katolickiemu, każdym słowem nawiązująca do ezoteryzmu Kabaty, otrzymała kształt sceniczny, wypracowany przez literaturę moralitetową średniowiecza, obecnie zaś przetransponowany i przystosowany do potrzeb teatru nowożytnego*<sup>93</sup>.

Uznając symultaniczność za efekt decyzji Marka i najwyraźniej oczekując od Pronaszki „atrakcji wizualnych” znanych już z przedstawień Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego, Zawistowski z wyraźnym rozczarowaniem pisał, że artysta „tym razem nie wyszedł poza użyteczność”<sup>94</sup> (współudziału Syrkusa krytyk w ogóle nie zauważył). Projekt przestrzeni do *Golema* trzeba tymczasem umieścić w kontekście poszukiwań symultaniczności prowadzonych przez obu artystów oraz konstruktywistycznej zasady budowania przestrzeni poprzez przewidywane działania stanowiące element procesu jej ostatecznego wytwarzania w doświadczeniu widza.

Tak właśnie interpretowała ją Bożena Frankowska, podkreślając funkcjonalność ażurowych dekoracji. Wiązała ją z wyborem widowni typu arenowego, która wymagała otwartości przestrzeni na różne punkty widzenia, co uniemożliwiało wybór jakiegś jednej, „uprzywilejowanej fasady”, a także z dominującym w przedstawieniu aktorstwem

chórowym, opartym na ruchu dużej grupy ludzi. Spoglądając na projekt scenografii do *Golema*, zobaczyć w nim można niemal modelową kompozycję scenograficznych narzędzi warunkowania i wzmacniania oczekiwanych i planowanych sposobów wytworzenia przestrzeni przedstawienia przez działania i interakcje. Tu zatem Pronaszko i Syrkus postępowali w zgodzie z już opisanym paradygmatem konstruktywistycznym.

Dla ich własnych poszukiwań prowadzonych w tym czasie sprawą o wiele ważniejszą niż rozwiązanie problemów scenograficznych związanych z konkretną inscenizacją była jednak symultaniczność:

*Scenografia Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa nie była rekonstrukcją misteryjnych mansjonów. Z średniowiecznego teatru przejęła zasadę jednoczesności, ale ją nowocześnie przetworzyła. Na płaszczyźnie areny zestawiała obok siebie poszczególne miejsca akcji nie znikające przez cały ciąg trwania przedstawienia: bożnicę, podwórzec ze studnią, basztę zamku Pięciu Wież, olbrzymie schody, pomosty i ścieżki pnące się ku górze. „Swoista ta dekoracja wytwarza nowy kanon artystyczny: nieusuwalność głównych akcesoriów i nieomal ich jedność”*<sup>95</sup>.

Komentując cytowaną na końcu fragmentu opinię Saula Wagmana, Bożena Frankowska zauważała zbieżność rozwiązania przyjętego przez Pronaszkę i Syrkusa z ogłoszoną w roku 1926 koncepcją sceny narastającej Feliksa Krassowskiego, która także posługiwała się zasadą „nieusuwalności” i „jedności” głównych akcentów przedstawienia. Frankowska nie rozwijała tego tropu, który wiódł poza główny nurt jej rozważań, a wydaje się, że pójść za nim warto, jednocześnie przywołując kategorię „przekroju”, odnoszoną – jak już pisałem – zarówno do dramaturgii przedstawienia, jak i do uporządkowanego artystycznie doświadczenia rzeczywistości.

93 Władysław Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, wybór Stanisław Furmanik, Zygmunt Szweykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 319–320.

94 Tamże, s. 320.

95 Bożena Frankowska, „Golem” na arenie i „Daniel” w teatrze kolistym, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 4,

s. 526; cyt. wewn.: Saul Wagman, *Golem w Cyrku*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 149.



Przekrój w rozumieniu Syrkusa i Pronaszki byłby pojęciem łączącym trzy drogi poznania i działania artystycznego. Po pierwsze: rzeczywistość codzienna, w której jednocześnie człowiek współczesny zanurzony jest na skalę wcześniej nieznaną, możliwa jest do poznania pod warunkiem zobaczenia jej właśnie w formie przekrojów, mających w tym kontekście znaczenie diagnostyczne i epistemiczne. Po drugie: przekrój pełni funkcję kompozycyjną i dramaturgiczną w obrębie przedstawienia. Po trzecie: na scenie symultanicznej ukazany zostaje w sposób wizualny jako jednoczesna jedność wszystkich momentów przedstawienia – swoiste przetransponowanie jego czasowości na przestrzenność i widzialność.

W podobnym duchu można by zinterpretować propozycje Krassowskiego, łącząc je jednocześnie z problemami, z którymi borykało się w tym samym czasie krakowskie środowisko artystyczno-filozoficzne. Zgodnie z podstawowymi zasadami zawartymi w broszurze wydanej nakładem „Zwrotnicy”, pisma „papieża” polskiej awangardy Tadeusza Peipera, „scena narastająca”

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

*Stopniowość narastania sceny ułatwia widzowi wnikiwanie w intencje konstrukcyjne budowniczego sceny. [...]*

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

*Trwanie minionych miejsc akcji dopuszcza w pewnych wypadkach symultanistyczny układ zdarzeń scenicznych<sup>96</sup>.*

Projekty zamieszczone w broszurze<sup>97-98</sup> pokazują, że podobieństwa między symultaniczną jednością ażurowych i funkcjonalnie związanych z projektowanymi działaniami aktorskimi konstrukcji Pronaszki i Syrkusa do *Golema* a sposobem, na jaki wyobrażał sobie realizację sceny narastającej Krassowski, znaleźć można co najwyżej w intencji. Po pierwsze, w przypadku *Golema* poszczególne „miejsca” były oznaczane jako takie w trakcie akcji i w wyniku działań, które ustanawiały ich topikę. Natomiast Krassowski posługiwał się syntetycznymi obrazami miejsc i sytuacji, które, nakładane na siebie warstwowo, stopniowo tworzyły całość przestrzeni scenicznej, dającą się zobaczyć jako obrazowa suma poszczególnych warstw przy jednoczesnym zachowaniu ich względnej odrębności. Co Pronaszko i Syrkus (i w *Golemie*, i w *Teatrze Symultanicznym*) projektowali jako wielokierunkowe widowisko jednoczesności, na scenie narastającej pojawiało się jako procesualnie doświadczana jedność, budowana stopniowo z warstw, na którą dramaturgicznie i wizualnie ją podzielono.

W niedawnej interpretacji polskich idei awangardowych w kontekście poszukiwań europejskich Przemysław Strożek<sup>97</sup> powiązał koncepcję Krassowskiego z ideą układu rozkwitającego w poezji zaproponowaną przez Peipera oraz z „wizjami [Lena] Chwistka”, w tym zwłaszcza ze zgłoszonym przez niego „problemem stworzenia organicznej całości z układów symultanicznych scen” (Chwistek mierzył się z nim w tekście *Teatr przyszłości*<sup>98</sup>, również opublikowanym w „Zwrotnicy”). O ile związki sceny narastającej z poetyką teorią Peipera wydają się dość oczywiste („Była plastycznym odpowiednikiem Peiperowskiej idei układu rozkwitającego w poezji, który zakładał, że słowa i zdania powinny narastać równoległe do obrazów powstających w wyobraźni czytelnika<sup>99</sup>), o tyle

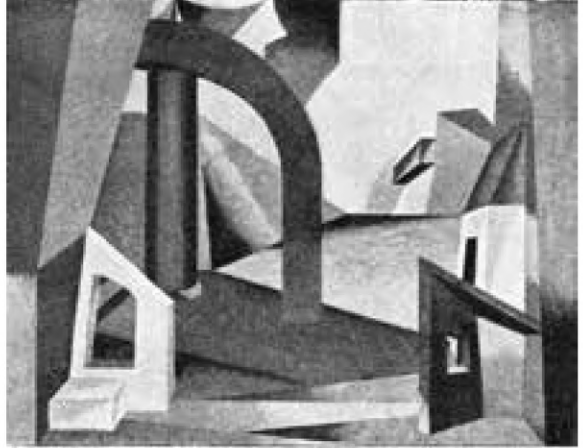
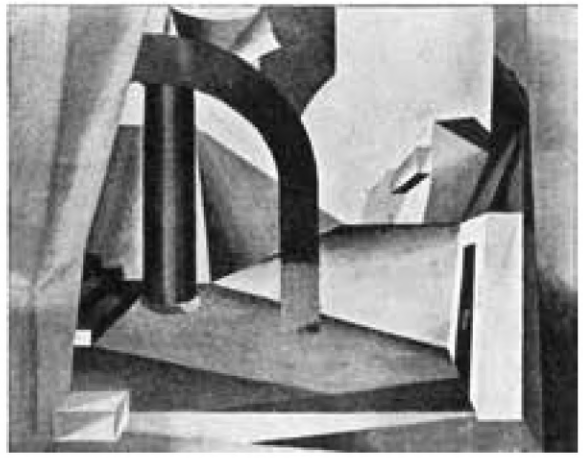
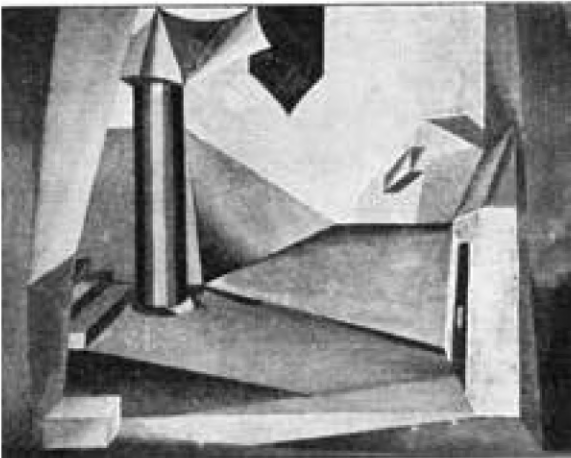
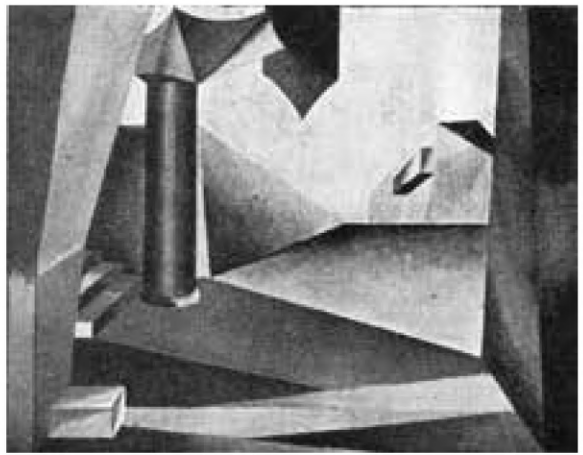
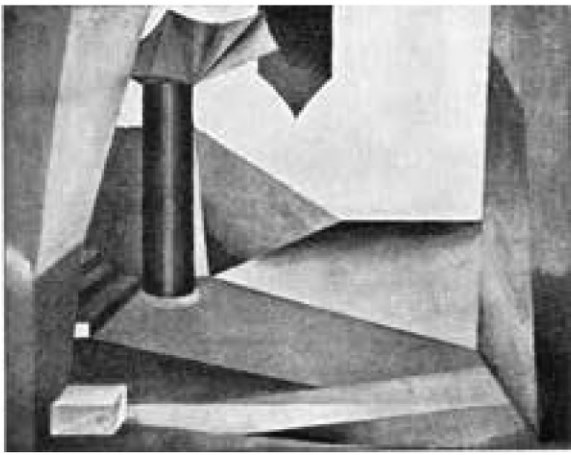
96 Feliks Krassowski, *Scena narastająca*, Kraków 1926, cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 205.

97 Zob.: Przemysław Strożek, *Socjotechnika futurizmu i teatr polskiej awangardy (1919–1940)*, [w:] *Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotech-*

*nika i teatr polskiej awangardy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 125.

98 Zob. Leon Chwistek, *Teatr przyszłości*, „Zwrotnica” 1922, nr 1–2; przedruk [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 170–179.

99 Przemysław Strożek, *Socjotechnika futurizmu i teatr polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 125.



37-43  
Feliks Krassowski, przykład „sceny  
narastającej” – projekt scenografii do *Miarki*  
za *miarkę* Williama Shakespeare’a. Ilustracje  
do książki: Feliks Krassowski, *Scena  
narastająca*, Kraków 1926.





jej powiązania z koncepcjami Leona Chwistka są bardziej skomplikowane, także ze względu na niekoniczną klarowność tych ostatnich.

Nie miejsce tu, by przedstawiać i analizować wszystkie idee filozoficzne i estetyczne wybitnego filozofa, matematyka i malarza, jednego z najciekawszych polskich intelektualistów pierwszej połowy XX wieku. W odniesieniu do koncepcji przekrojów i tworzonego przez nie symultanimu nie sposób jednak nie przypomnieć teorii strefizmu i wielości rzeczywistości. Zasadą tej pierwszej, dotyczącej wyjściowo dzieła plastycznego, był jego podział na strefy, którym Chwistek proponował przypisać poszczególne środki wyrazu, barwy i kształty, przy jednoczesnym wymaganiu jedności całości.<sup>[44]</sup> Strefizm miał filozoficzne zaplecze w koncepcji wielości rzeczywistości, zgodnie z którą nie ma jednej rzeczywistości wspólnej dla wszystkich typów doświadczeń i usiłujących wypowiedzieć je języków, a jednocześnie właśnie jedności formalnej wymaga się od dzieła sztuki (był to żelazny postulat formistów). Biorąc pod uwagę ten ostatni wymóg, formułował Chwistek koncepcję strefizmu w odniesieniu do przedstawienia teatralnego, widząc w nim sposób na uzyskanie pożądanej i postulowanej jedności w wielości:

*Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na strefę jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej, połączone z nieodzownym odkształceniem. To samo odnosić się musi do rodzaju wypowiadanych frazesów. Oczywiście rozmiesz-*

*czenie odpowiednie aktorów mówiących będzie zadaniem niełatwym, jeśli jednak zważymy, że chodzi o gmach niezmiernie rozległy, zadanie nie powinno być niewykonalne. [...]*

*Śpiew i orkiestra powinny działać w teatrze przyszłości jako element równorzędny. Obok stref barw i kształtów powinny być strefy różnych instrumentów, pomyślanych oczywiście o wiele szerzej niż dzisiaj<sup>100</sup>.*

Można ten opis wydrwić jako fantazję oderwaną od praktyki scenicznej, ale można też dostrzec w nim projekt teatru filozoficznego, traktującego przedstawienie jako narzędzie poznania. Jeśli pomyśleć o wielości rzeczywistości jako o koncepcji ontoepistemologicznej, to w teatrze realizującym zasady strefizmu byłaby ukazywana i poznawana „prawda artystyczna wyrażająca rzeczywistości tej przekrój”. Co w rzeczywistości nieartystycznej następuje w sposób nieuporządkowany, w teatrze zdobywałoby swoją formę i dawało się dzięki temu poznać. Pozwalają na to symultaniczne teatry przestrzeni, oferujące możliwość wydzielenia i skonstruowania warstwowego przekroju rzeczywistości, co pozwala nadać jej formę. Zarówno projekty Pronaszki i Syrkusa, jak i koncepcja Krassowskiego stanowią próby sprostania temu wyzwaniu, w którym awangarda – wywodząca się od krakowskich Formistów – widziała warunek *sine qua non* prawdziwej twórczości artystycznej. Jej ambicją było nadanie formy rzeczywistości, odnalezienie jej jedności i organiczności, przeciwstawienie się bezkształtnemu chaosowi zdeformowanych ciał i przestrzeni, którego widmo nawiedzało Europę po wielkiej wojnie<sup>101</sup>. Szczególnym bohaterem tej walki, a zarazem artystą łączącym w swojej twórczości wszystkie dotychczas wskazane cechy specyficzne polskiej awangardy teatralnej, był Andrzej Pronaszko.

100 Leon Chwistek, *Teatr przyszłości*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 178–179.

101 Zob. na ten temat znakomitą i inspirującą książkę Doroty Sajewskiej, *Nekroperfor-*

*mans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

### Andrzej Pronaszko: organizować przestrzeń

W tekście otwierającym specjalny, podwójny numer „Pamiętnika Teatralnego” poświęcony Andrzejowi Pronaszce, wydany po jego śmierci w roku 1961, Bohdan Korzeniewski bez wahania wskazywał na niego jako na głównego sprawcę „cudu”, jakim było stworzenie „właściwie pierwszej tradycji scenicznej dla naszego narodowego dramatu” poprzez wykorzystanie środków artystycznych sztuki nowoczesnej: <sup>145</sup>

*Indywidualność Pronaszki [...] sprawiła, że formę nowoczesnemu teatrowi w Polsce nadawał – kładąc jednocześnie fundament pod tradycję teatralną – ortodoksyjny formista. Jest to fakt zupełnie wyjątkowy w sztuce krajów o rozleglejszej historii. Żeby sobie zdać sprawę z jego niezwykłości, należałoby przypuścić truchlejąc ze strachu, że np. w teatrze francuskim współczesną formę plastyczną dla Moliера, Racine’a i Corneille’a ustalał Léger czy Picasso. Albo obaj razem*<sup>102</sup>.

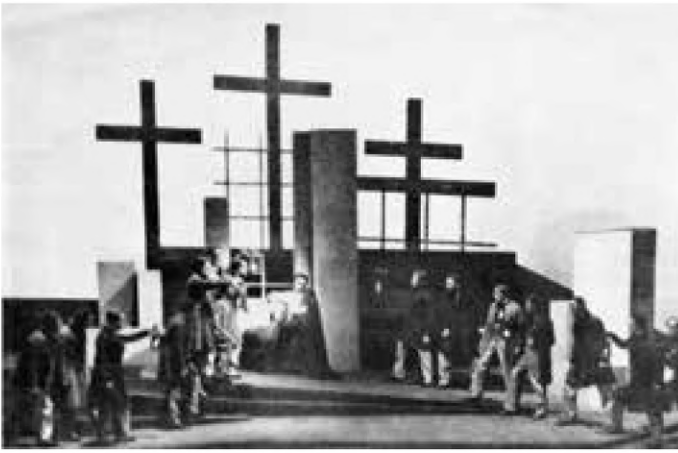
Andrzej Pronaszko był najważniejszym protagonistą połączenia awangardowych idei artystycznych wyrastających z rewolucji kubizmu i konstrukttywizmu z romantyczną poezją. Wszystko, o czym pisałem wyżej – zwrot przestrzenny, pojawienie się i dominacja paradygmatu konstrukttywistycznego, dialektyka budowanie/konstruowanie, teatr przestrzenny, a przede wszystkim przekrój jako narzędzie przestrzennego poznania jednoczesności – zapewne dokonałoby się w rodzimej sztuce teatralnej i tak, ale wcale nie jest pewne, czy zyskałoby taki autorytet, jaki wyniknął z podjętej przez Pronaszkę udanej próby powiązania tych awangardowych idei z szeroko rozumianą tradycją romantyczną, która przecież dla awangardy wcale nie musiała być tradycją bliską i uznaną za własną (wprost przeciwnie!), nawet jeśli ważnym łącznikiem była tu twórczość Stanisława Wyspiańskiego

– wielkiego krytyka, ale i odnowiciela romantyzmu. Oczywiście powiązanie to nie wynikało z jakiegoś oderwanego aktu woli artystycznej wybitnej jednostki; doprowadziły do niego złożone procesy historyczne i – jak to w życiu bywa – cała seria przypadków, będących formami najwyższej konieczności. Niemniej jednak to właśnie w sztuce teatralnej Pronaszki owo niezwykle zawangardyzowanie romantyzmu lub – jeśli ktoś woli – unarodowienie awangardy teatralnej zachodzi przede wszystkim, owocując tak istotnym dokonaniem, jakim jest projekt przestrzeni do *Dziadów* (1932–1934). Nic dziwnego, że to właśnie „uformowanie stylu teatru monumentalnego” uznał Korzeniewski za najważniejsze dokonanie Pronaszki.

Akceptując to rozpoznanie, powtarzane wielokrotnie przez badaczy i krytyków, chciałbym jednak odłożyć je na bok jako oczywiste i zarazem nie do końca wyjaśniające fenomen twórczości scenograficznej Andrzeja Pronaszki. Zamiast iść jego tropem, spróbuję pokazać najważniejsze jej idee i zasady, wychodząc przy tym z kolejnej postawionej przez Korzeniewskiego tezy, że Pronaszko pozostawał przez całe życie wierny postawie artystycznej, której źródłem nie była tradycja romantyczna, ale awangarda pierwszych dekad XX wieku: <sup>146</sup>

*Pronaszko bardzo wcześnie zadeklarował się jako wyznawca tego kierunku w sztuce, który pragnął umocnić władzę człowieka nad światem, czy też, mówiąc ściślej, władzę malarza nad malowanym przedmiotem. Malarz nie chciał już odtwarzać rzeczywistości, jak robił to od wieków. Teraz chciał ją na swój sposób przetwarzać. Sięgał do form stanowiących domenę człowieka, aby narzucić je przyrodzie i w ten sposób utwierdzić swoją nad nią przewagę. Nadawał kształty geometryczne całemu widzialnemu światu nie wyłączając samego człowieka. Odczłowieczył ludzi po to, żeby ich uczłowieczyć. [...] Człowiek w tej sztuce stawał się*

102 Bohdan Korzeniewski, *Pożegnanie z muzą*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1–2, s. 4 i 10–11.



45

Adam Mickiewicz, *Dziady*, Teatry Miejskie  
we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko,  
prem. 18 marca 1932. MT



46

Siergiej Trietjakow *Krzyczcie, Chiny!*,  
Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej  
Pronaszko prem. 15 maja 1932. IT



*podobny do robota, dobrze jest jednak pamiętać, że robot jest wytworem czysto ludzkim. Przyroda go nie wydaje. Człękkształtna maszyna przed naszym bolesnym doświadczeniem z maszynami zdolna była budzić zachwyt. Nie grozę. „Szachista” pół-człowiek i pół-robot zastępował Centaura w tej nowej mitologii, która rodziła się z podziwu dla cywilizacji technicznej. Pronaszko nie tylko wyrósł z takiej sztuki. Został jej wierny do końca*<sup>103</sup>.

Twierdzenie Korzeniewskiego, że celem działalności artystycznej Pronaszki było umocnienie władzy nad rzeczywistością, trzeba nieco zmodyfikować czy też wysubtelnić. Sam artysta, formułując cel scenografii, widział go w „ostatecznym ukształtowaniu rzeczy tworzącym się po jej przejściu przez filtr umysłu z towarzyszeniem formy i barwy tworzących się w zetknięciu z tekstem, tak jak barwa i forma tworzą się w zetknięciu ze sobą”<sup>104</sup>. Byłby to więc raczej rodzaj teatralnego poznania. „Przejsie przez filtr umysłu” to wszak nie innego jak praca analityczna przebiegająca z zastosowaniem uznanych za „uniwersalne” zasad, której efektem jest przekształcone w projekt przestrzenny i wizualny dzieło sztuki scenicznej umożliwiające poznanie „prawdy”:

*W scenografii dążyłem zawsze do znalezienia scenicznej prawdy. Flaubert powiada, że Prawda to Piękno. Schlegel określa Piękno jako nieskończoność zamkniętą w skończoności. Chodzi więc o ideę rzeczy, a nie o kopię rzeczy. Dążąc do poznania prawdy osiągam jej prawdopodobieństwo. To co „prawdopodobne” jest, inaczej mówiąc, dzięki swej sile sugestywnej „wiarygodne”*<sup>105</sup>.

Nie chodzi tu więc o władzę nad naturą, pokonywanie jej złożoności dla wykazania przewagi, jaką się nad nią rzekomo ma. Chodzi raczej o Foucaultowską władzę/wiedzę – poznanie, które kształtuje sposób kontrolowania świata, a którego scena te-

atralna jest szczególnie dziedziną, zarazem laboratorium i ekspozycją. Kluczowe dla jej zrozumienia są zasady tworzące „filtr umysłu” i pozwalające na osiągnięcie „wiarygodności”, która – odwrócony tok argumentacji, zarazem wystawiając ukryty w niej przeskok – wytwarza efekt prawdy, umożliwiając sprawowanie władzy.

W dalszej części swojego *credo* sformułowanego w ostatnim okresie życia Pronaszko pisał:

*Scenograf powinien być równocześnie malarzem sztalugowym. Bez umiejętności rozwiązywania płaszczyzny obrazu, bez stałego badania współzależności formy i koloru, trudnym się staje rozwiązanie przestrzeni trójwymiarowej, a jeszcze trudniejszym, gdy dołącza się do niej czwarty wymiar, wymiar czasu, jak się to dzieje, kiedy obrotówkę obracamy na oczach widowni. Scenograf, chociaż z grubsza, powinien obznajmiony być z architekturą oraz posiadać wrażliwość muzyczną. Bez niej zadaniem nieosiągalnym staje się rytmizacja form przestrzennych, zwłaszcza gdy dochodzi do nich czwarty wymiar – czasu*<sup>106</sup>.

Doświadczenie malarskie nie jest konieczne ze względu na umiejętności potrzebne dla stworzenia dekoracji plastycznej, ale jako swoiste laboratorium przygotowujące do analizy czasoprzestrzeni na zasadach podobnych do analizy obrazu dwuwymiarowego oraz relacji koloru i kształtu. Malarstwo stanowi więc dla Pronaszki obszar i wzór wypracowywania zestawu podstawowych idei, konieczny do podjęcia procesu, który Andrzej Turowski nazwał „budowaniem”.<sup>[47]</sup> Dzięki temu może powstać przedstawienie jako określona kompozycja artystyczna, mająca znamiona uporządkowanego i podporządkowanego artyście wycinka rzeczywistości. Jego „wiarygodność” nie jest jednak fundowana na efekcie woli narzuconej owej rzeczywistości, lecz stanowi rezultat określonej wiedzy zdobytej poprzez jej analityczne badanie.

103 Tamże, s. 4.

104 Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 114–115.

105 Tenże, *Mój życiorys artystyczny*,

[w:] tamże, s. 52.

106 Tamże, s. 52–53.





Działa tu w sposób niezwykle klarowny omówiona wcześniej dialektyka budowanie/konstrukcja: analiza rzeczywistości pozwala na sformułowanie praw i zasad, które uznane zostają za „uniwersalne” a następnie zastosowane do stworzenia przestrzeni scenicznej, wywołującej „efekt prawdziwości” nie poprzez zewnętrzne podobieństwo, ale logikę konstrukcji.

Zasadnicza trudność w pracy scenografa jako konstruktora przestrzeni polega na tym, że wiedza pochodząca z plastycznej pracy nad formą nie może zostać po prostu przeniesiona do teatru. Scenograf nie panuje nad całym procesem tak jak malarz nad tworzeniem obrazu. Przestrzeń teatralna poprzez swoją performatywność jest w znacznym stopniu wytwarzana w czasowym działaniu, w ruchu. Analizy i reguły malarskie nie zapewniają władzy/wiedzy nad tym etapem procesu. Stąd pojawia się konieczność wrażliwości muzycznej (muzyka uznawana jest tradycyjnie za sztukę czasową, a nie przestrzenną). Stąd też tak wiele elementów praktyki scenicznej Pronaszki dotyczy tych aspektów przestrzeni, które pozostają blisko czasowego wymiaru procesu jej wytwarzania.

W pierwszym dodatku do *Mojego życiorysu artystycznego* zatytułowanym *Scenografia* Pronaszko sformułował listę reguł, których jego zdaniem powinien przestrzegać scenograf w praktyce teatralnej. Choć spis dotyczy ewidentnie teatru dramatycznego i powstał w okresie, gdy artysta daleki był już od swojej radykalnej postawy z przełomu lat 20. i 30, to nadal są w nim obecne punkty potwierdzające sformułowane powyżej tezy:

*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 do 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 napięć 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<sup>107</sup>.*

Już na poziomie sformułowań językowych łatwo zauważyć, że troska Pronaszki dotyczy przede wszystkim wymiaru czasowego, tego, co będzie się „rozwijać” a co scenografia powinna „zapowiedzieć”. Nawet najprostsze – wydawałoby się – zasady pragmatyczne, jak ta, by nie było miejsc niewidocznych, czy by dekoracja dawała się łatwo zmieniać, są motywowane perspektywą czasową i wpływem na efekt przestrzenny wytworzony w oku widza. Pronaszko wydaje się wręcz nie dbać o wizualność, o wygląd i urok „obrazów scenicznych”. Jego zasady podporządkowane są celowi wyrażonemu wprost w punkcie trzecim, z tym uzupełnieniem, że „organizacja” dotyczy nie tylko gry aktorów, ale i doświadczeń widza.



Scenografia jest dla Pronaszki sztuką warunkowania procesu wytwarzania przestrzeni teatralnej a nie synonimem dekoracji scenicznej czy nawet „inscenizacji plastycznej” (przeciwko stosowaniu tego terminu gorąco protestował).<sup>148</sup>

W tym kontekście jasne staje się, dlaczego dla artysty takim problemem była konieczność pracy na scenie pudełkowej i dlaczego tak uporczywie dążył do stworzenia innych dyspozytywów przestrzennych. Chodziło o możliwość kształtowania przestrzeni scenicznej w jej czterech, a nie tylko trzech wymiarach. Wspominając bardzo ważny dla swego rozwoju artystycznego sezon 1917/1918 spędzony w teatrze łódzkim pod dyrekcją Stanisława Stanisławskiego i Franciszka Frączkowskiego, Pronaszko pisał:

*Utrwałała się we mnie powoli myśl Craigowa wyrzucenia kurtyny, rysował się coraz wyraźniej teatr wielkich przestrzeni i form dekoracyjnych mających przestrzeń tę organizować; gruntowała się coraz bardziej w sercu niechęć do pudła scenicznego, odgroźzonego od widowni ramą prosceniovą, a aktor walęający się po scenie bez składu i tadu, jak porzucona przez kogoś gazeta miotana po ulicy wirami wiatru – wzbudzał we mnie coraz większą niechęć. Organizować przestrzeń poczynając od podłogi scenicznej. Organizować ruch poczynając od kostiumu aktorskiego – to niewątpliwie narzucało się w konsekwencji doświadczeń osiągniętych podczas rocznej blisko pracy w teatrze<sup>108</sup>.*

Najważniejsze w tej wypowiedzi słowo to „organizować”. Odnosi się ono do warunkowania czasowego, procesualnego aspektu wytwarzania przestrzeni, na którym Pronaszko zdaje się koncentrować przede wszystkim. Wspomniane i tu, i w „dekalogu” zasadnicze i łatwo rozpoznawalne elementy jego praktyki scenograficznej – podesty i szczególnie traktowanie kostiumu (będzie jeszcze o nich mowa) – odnoszą się wszak do tego właśnie aspektu, podobnie jak postulat odrzucenia kurtyny (związanej

z obrazowym traktowaniem sceny i odsłonięciem kompozycji plastycznej jako swoistego „objawienia”), a także nienawiść do pudełka ograniczającego proces wytwarzania przestrzeni w działaniu. A właśnie ten proces chce Pronaszko jako scenograf zdynamizować i skomponować, poddać go uporządkowaniu, a przez to poznać i nim zawiądnąć.

To pragnienie doprowadziło artystę do konstruktywizmu także w jego historycznym i środowiskowym rozumieniu: w roku 1927 Pronaszko związał się z grupą Praesens i był nawet odpowiedzialny za dział malarski wydawanego przez grupę magazynu. To właśnie w tym okresie (co ciekawe omawianym bardzo zdawkowo w kolejnych biogramach „scenograficznych”, począwszy od *Mojego życiorysu artystycznego*, przez zarys biografii w książce Strzeleckiego<sup>109</sup>, po hasło w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*) współpracował z Syrkusem i wtedy sformułował swój najbardziej radykalny program, wykraczający poza teatr dramatyczny i konieczność praktykowania na istniejących, przystosowanych do jego potrzeb scenach. W tekście zatytułowanym znamienne *O teatrze przyszłości. Autoreferat* Pronaszko jednoznacznie odrzucał wszelkie kompromisy:

*Chcąc stworzyć Nowy Teatr, teatr żyjący, musimy opuścić, raz na zawsze, progi teatru starego, umierającego, a raczej dawno już umarłego, otrząsnąć pył ze stóp i zacząć wszystko na nowo. Trzeba ustawiać nowy gmach na zupełnie innych prawach, niż gmachy dotychczasowe, stwarzać nowy „regime”, krańcowo różny od starego. [...]*

*Teatr nie wspiera się ani na literaturze, ani na malarstwie, ani na aktorstwie, ani reżyserii, ani na aliażu tych wszystkich sztuk.*

*Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń. Wszystko jedno, czy prawd czasowych, które jak i dawniejsze okażą się złudzeniem. Ale w swoim czasie są prawdami.*

*Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem.*

108 Andrzej Pronaszko, *Ze „Wspomnień”*, [w:] tamże, s. 93–94.

109 Zob.: Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna...*, dz. cyt., s. 340.



48

Eugene O'Neill *Czarne ghetto*, Teatry  
Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej  
Pronaszko, prem. 19 kwietnia 1932. IS PAN

49–50

Siergiej Trietjakow *Krzyczcie, Chiny!*, Teatr  
Ateneum w Warszawie, scen. Andrzej  
Pronaszko, prem. 1 kwietnia 1933. MT



*Teatr – to nie kotyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która burzy w schwyconym w swoje tryby człowieku równowagę i dynamizuje go.*

*Teatr musi się stać maszyną burzącą równowagę.*

*Równowagę ducha, jego senny bezruch czy śpiączkę.*

*I to jest zadanie Teatru Nowego.*

[...]

*Teatr musi przestać być miejscem rozrywkowym dla rozmaitego typu snobów, miejscem pokazywania toalet, miejscem przedstawień galowych i innych pomp w tym rodzaju.*

*Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie czujna, wiecznie podstuchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia.*

*Teatr – to wrota, poza które wprowadza się nową prawdę, to maszyna robiąca szybki rozrachunek pomiędzy umartwionymi problemami życia a tymi, które pozostają.*

*Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie i objawienie tej siły, która mu pęd nadaje.*

[...]

*Teatr Nowy to Wielka Maszyna, w której jak na terenie Wielkiej Wojny, postać ludzka ginie, znika z jego powierzchni<sup>110</sup>.*

Przy każdej lekturze robi na mnie wrażenie bijąca z tego tekstu wściekłość skierowana nie tylko przeciwko Teatrowi Kulturalnego Miasta (że pozwolę sobie użyć własnej formuły), ale też przeciwko teatrowi dramatycznemu i reżyserskiemu, więc takiemu, jaki Pronaszko współtworzył z Leonem Schillerem, zapewniając sobie wysoką pozycję w świecie teatralnym. Z perspektywy tego, co artysta robił i mówił wcześniej, i co robić i mówić będzie później, można wręcz „autoreferat” uznać za jakiś wyjątkowy „wyskok” czy efekt frustracji. Ale w świetle tego, o czym była mowa przed chwilą,

nie sposób takiego punktu widzenia przyjąć. Pronaszko w formie radykalnej i bezkompromisowej – jak na awangardzistę przystało – wypowiada tu wszystkie wskazane wcześniej elementy swojego programu, wyostrzając zarazem ich wymowę społeczną oraz antyantropocentryzm. <sup>149-50</sup>

To pierwsze sprawia, że dialektyka budowanie/konstrukcja pracuje już nie na rzecz poznania „obiektywnych” praw i skomponowania na ich podstawie wiarygodnego obrazu rzeczywistości, ale na rzecz diagnozy społecznej i przekształcania jej w program przemiany rzeczywistości pozateatralnej na wzór modelu wytwarzanego przez maszynę sceniczną. Porządek społeczny jest w tym programie ważniejszy niż porządek kultury. Teatr nie jest – jak u Chwistka – narzędziem filozoficznego poznania wielości, ale staje się aparatem przekształcenia społeczeństwa w sposób zgodny z istniejącymi w nim, ale jeszcze nierozpoznanymi potrzebami i tendencjami. Jest to swoista politycznie zaangażowana translacja „prawdy artystycznej wyrażającej przekrój rzeczywistości”, nadająca tamtej, nieco ogólnikowej i indywidualistycznej, koncepcji pewną „obiektywność”, polegającą na niezależności od indywidualnych decyzji artysty. Co ważne, ten sceniczny „aparat” ma działać nie poprzez rozpoznania socjologiczne, antropologiczne czy psychologiczne, z jakimi i dawniej wiązano diagnostyczną funkcję teatru ukazującego „światu i duchowi czasów postać ich i piętno”. Jego „mechanika” zasadza się na ruchu w przestrzeni, albo wręcz na teatrze przestrzennym w wersji, jaką już znamy, i z makiety Teatru Symultanicznego, i z interpretacji projektów „Bloku”. Przestrzeń i jej procesualne przetwarzanie ma być środkiem diagnozy społecznej, w czym można by widzieć odmienną realizację tego samego postulatu, jaki formułowali Kobro i Strzeмиński. „Teatr stanowić miał jądro systemu, który stymuluje działania człowieka za pomocą socjotechniki”<sup>111</sup>.

I tak jak w przypadku tamtych projektów, w Pronaszkowskim teatrze przestrzennym znika

110 Andrzej Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat*, cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 224–225 i 227–228.

111 Jakub Kleczek, „*Myśląca maszyna*”..., dz. cyt., s. 46.



postać ludzka, a tego zniknięcia artysta nie waha się wypowiedzieć przy pomocy zestawienia zaiste porażającego: „Teatr Nowy to Wielka Maszyna, w której jak na terenie Wielkiej Wojny, postać ludzka ginie, znika z jego powierzchni”. Trudno to czytać inaczej: nowy teatr ma być analogonem Wielkiej Wojny, która wprawdzie nie unicestwiła ludzkości, ale położyła kres indywidualistycznym uroszczeniom romantycznych herosów. Ten zaskakująco radykalny antyantropocentryzm (może wręcz – antyhumanizm?) wiązać można z trudnościami, jakie generowały żywa osoba ludzka i jej ruch w perspektywie konstruktywistycznego projektu wytwarzania przestrzeni teatralnej. Wspominałem już o tym wielokrotnie, że to właśnie działania aktorów społecznych (więc także widzów) uniemożliwiały pełną kontrolę nad budowaniem i konstrukcją przestrzeni. Zamiast więc męczyć się z nimi, rodziła się pokusa usunięcia przynajmniej aktorów ludzkich i zastąpienia ich (w duchu Craighowskim, ale połączonym z umiłowaniem nowoczesnej technologii) – robotami. Jakub Kłeczek, komentując te pomysły z dzisiejszej perspektywy, wiązał je z pojęciem cyborgizacji i dodawał:

*Określając stosunek technologicznego i wykonawczego aspektu widowiska w działaniach tego twórcy [Pronaszki – DK] można powiedzieć, że ciało aktora zostaje tu uprzedmiotowione, natomiast ruchomy (sprawiający wrażenie myślącego) system scenotechniczny eksponuje widzom swoją pozycję i widowiskowość. To ostatnie dzieje się właśnie poprzez uprzedmiotowienie aktora i włączenie jego ekspresji w „myślący”, dominujący system widowiska<sup>112</sup>.*

Innymi słowy, dążąc do stworzenia całościowego i w pełni podlegającego zasadom budowy / konstrukcji systemu scenotechnicznego wytwarzania przestrzeni, Pronaszko nie otwiera go na niespodziewane działania i interakcje (co będzie podstawą przestrzeni performatywności inicjującej przez poszukiwania Syrkyusa), ale dąży do jak

najpełniejszego podporządkowania ich konstrukcji, którą tworzy.

Praktycznymi narzędziami realizacji tego celu są dwa elementy pracy scenograficznej, o których była już mowa, a które zajmują niezwykle ważne miejsce w *Autoreferacie*: podłoga sceniczna i kostiumy.

*Zasadą przy komponowaniu dekoracji i kostiumów powinien być kierunek ruchu. Kostium czy dekoracja jest regulatorem, który wymusza na zakutym w nie człowieku pewne ruchy i uniemożliwia inne.*

*Są to relsy, po których posuwa się gest, stanowiący wyraz i wykładnik napięcia siły kierującej całością zjawiska teatralnego.*

*Aktorzy nigdy nie mogli zrozumieć, dlaczego schody, które dla nich kazałem robić, były niejednokrotnie za strome. Nie mogli zrozumieć, że nie chodziło tu o wygodne sprowadzenie ich ciał na podstawowy poziom, lecz o zmuszenie ich do wykonania nie „stylizowanego”, tylko bezwiednego ruchu o tej sile, która właśnie była potrzebna.*

*To samo i z kostiumem. Wołę kostium złożony z dwóch, złączonych zawiasami, nieheblowanych desek, od szyi do pachwiny i od pachwiny do kolana, zamykający możliwość pewnej serii ruchów, a sprowadzających ruch w oznaczonym kierunku, niż kolorowe płachty upstrzone esami-floresami, blagujące i markujące wewnętrzną pustkę autora, aktora, malarza i reżysera, umożliwiające wszystkie ruchy i nie dające, w konsekwencji, żadnego wyraźnego.*

[...]

*Potrzeba mi w teatrze ostatniego krzyku życia, tego, które co dzień w kurczach ginie i co dzień w bólach się rodzi.*

*A tego żaden aktor nie da i dać nie może. Najpotężniejsze słowo, najmocniejszy zamysł gestu umiera, gdy jego interpretatorem staje się aktor. Aktor na wielkiej, widowiskowej scenie wygląda jak wróbel, który przysiadł na tętniącej w pędzie, sapiącej olbrzymimi płucami nowoczesnej lokomotywie.*

*Wolę gigantofon, który może zamiast niego mówić, wolę maszynę, która za niego może się ukazać.*

*W najbliższej już przyszłości okaże się, że rola aktora to rola żółwia noszącego swój pancerz: olbrzymi kostium-konstrukcję.*

*I wtedy skończona będzie też rola „malarza”, a zacznie się praca konstruktora<sup>113</sup>.*

W świetle tego fragmentu jest chyba jasne, że praktyka stosowana na istniejących scenach przez Pronaszkę to wymuszony kompromis lub etap wstępny przed całkowitym uprzedmiotowieniem aktora i uczynieniem zeń „żółwia” noszącego i animującego mobilną konstrukcję scenograficzną. Jego celem był teatr w pełni konstruktywistyczny, będący zarazem teatrem całkowicie scenograficznym – przestrzenią wytwarzającą się w sposób zgodny z projektem, a zmieniającą rzeczywistość poprzez połączenie z jej całością.

W tym momencie koniecznie trzeba podkreślić oryginalność rozwiązania problemu warunkowania procesu wytwarzania przestrzeni nie poprzez efektowne konstrukcje pionowe, ale przez operowanie powierzchniami podłogi scenicznej, kształtowanej na sposób rzeźbiarski. Wojciech Dudzik w okolicznościowym wydawnictwie pisał: „To pronaszkowski podest stworzył formę polskiego teatru monumentalnego. Dzięki układowi i przekształceniom podestów, dzięki możliwości zmian dało się całej scenie nadać dynamikę i wraz z aktorami wprawić ją w ruch<sup>114</sup>. Cały mini-traktat podestom Pronaszki poświęcił też Strzelecki, podkreślając ich różnorodność i artystyczną jakość wykonania<sup>115</sup>. O podestach jako podstawowym elemencie nowej wersji „machiny do grania”, która upowszechniła się w polskim teatrze w XX wieku, pisze w drugim tomie niniejszej publikacji także Ewa Dąbek-Derda. Najważniejsze jednak jest to, o czym pisał sam Pronaszko w „dekalogu”, którego

aż cztery punkty dotyczą podestów. Były one dla niego tak ważne nie z powodu autonomicznych jakości estetycznych, lecz ze względu na kierunkowy wpływ na ruch mający się w projektowanej przestrzeni odbywać. Poprzez podesty Pronaszko na najprostszym poziomie i bezpośrednio warunkował go i czynił elementem konstrukcji scenograficznej.

Podobną, tyle że o wiele łatwiej dostrzegalną, rolę pełnił kostium<sup>[51-53]</sup> przekształcający aktora nie tyle (jak się często pisze) w żywą rzeźbę, ile właśnie w element całościowej konstrukcji scenograficznej, co – podobnie jak w przypadku podestu – nie wynika z jakości artystycznej kostiumu jako takiego, ale z uzyskiwanych poprzez jego kształtowanie możliwości konstruowania ruchu w sposób zgodny z przyjętymi zasadami artystycznymi. Kostium staje się narzędziem realizowanego na poziomie ciała zamachu na podmiotowość aktorską. Kostium radykalnie wymazuje cielesność i materialność aktora, sprowadzając go do roli wykonawcy precyzyjnie skonstruowanego ruchu, przebiegającego w sposób wymuszony przez ukształtowanie przestrzeni.

Oczywiście w swoich poglądach i praktyce Pronaszko ewoluował, co łatwo stwierdzić, czytając kolejno trzy zamieszczone w *Zapiskach scenografa* wypowiedzi programowe: *W sprawie teatru, jaki być powinien* z roku 1914, *O teatr przyszłości. Autoreferat* z roku 1928 i *Odrodzenie teatru* z 1934. Można z nich wręcz wyczytać historię dochodzenia do radykalnych sformułowań i rewolucyjnych haseł, a następnie rezygnację z nich w wyniku przyjęcia pragmatycznego kompromisu. Jednak zasadnicze elementy programu Pronaszki nie ulegają zmianie, sprawiając, że to właśnie jego można uznać, za Przemysławem Strożkiem, za protagonistę a zarazem „figurę przejścia od ekspresjonizmu do awangardowych rozwiązań w dziedzinie architektury, sygnowanych w drugiej połowie lat 20. przez grupę Praesens<sup>116</sup>.

113 Andrzej Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat*, dz. cyt., cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 226–227.

114 Wojciech Dudzik, *Przestrzenie teatru*, [w:] *Pronaszkwie. Przestrzenie teatru*, oprac. Monika Chudzikowska, Teatr Wiel-

ki-Opera Narodowa, Muzeum Teatralne, Warszawa 2011, s. 11.

115 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna...*, dz. cyt., s. 360–362.

116 Przemysław Strożek, *Między ekspresjonizmem a funkcjonalizmem architektonicz-*

*nym. Andrzej Pronaszko wobec zagadnień awangardy*, [w:] *Pronaszkwie. Przestrzenie teatru...*, dz. cyt., s. 21. Od razu zaznaczę, że punkt „dojścia” definiuję inaczej, niż to ma miejsce w tytule przywoływanego artykułu.



51-53  
Andrzej Pronaszko, projekty kostiumów do  
*Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, Teatr  
im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie,  
prem. 13 listopada 1925. MT





## Od zimy do lata

Twórczość scenograficzna Andrzeja Pronaszki jest dobrze znana, była wielokrotnie omawiana, a jej znaczenie w historii teatru polskiego nie budzi wątpliwości. Można jednak odnieść wrażenie, że wciąż brakuje jej całościowej i dogłębnej analizy, zarówno diachronicznej, jak i syntetycznej. Przedstawić jej tu z wielu powodów nie mogę, nie wydaje mi się też możliwe (choćby ze względu na ograniczenia objętości) omawianie kolejnych scenografii. Dlatego postanowiłem zestawić w tym rozdziale dwie punktowo wybrane realizacje pochodzące niejako z dwóch odrębnych momentów życiorysu artystycznego Andrzeja Pronaszki: scenografię do *Opowieści zimowej* Williama Shakespeare'a w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie (reż. Leon Schiller, prem. 23 października 1924) oraz do *Snu nocy letniej* tego samego autora (Teatry Miejskie we Lwowie, reż. Edmund Wierciński, prem. 10 lutego 1932). Przyjmując tezę Strożka o „przejściu” od ekspresjonizmu do konstruktywizmu, postaram się pokazać, że realizowało się ono w fundamentalnej zmianie dramaturgii przestrzeni. Wybrałem zaś dwie inscenizacje komedii Shakespeare'a, by dla zachowania pewnej czystości porównania zestawić ze sobą przedstawienia oparte na podobnym typie tekstu, a zarazem odejść od materiału literackiego kojarzonego z polskim teatrem monumentalnym.

Wspominając pracę nad *Opowieścią zimową*, Pronaszko pisał:

*Dekoracje i kostiumy skomponowałem w sposób (mówiąc pobieżnie) odbiegający nieco od obowiązujących jeszcze ówczesnie tradycyjnych „opraw” scenograficznych. Inszenizacja plastyczna oparta została na dwóch zespołach kotar, czarnych i białych (głównie czarnych), które komponowały przestrzeń sceniczną wraz z malowidłami na białych tyłach i kolorowymi transparentami na*

*czarnych. Transparenty uzupełniłem podestami na kótkach, które to podesty wyposażone zostały transparentowymi również schodami. Na projekcie wyglądały one rzeczywiście jak część malatur, ale ten szczegół inscenizacyjny, chociaż na jednej z prób wprowadził wielkie zamieszanie, szybko się wyjaśnił, gdyż potrafił się wylegitymować ze swej użyteczności, czym w pełni pana Leona zadowolili. Wielka ilość płócien głębnych (z abstrakcyjnymi formami architektonicznymi) ściśle, rzecz prosta, odpowiadała ilości odston, które szły oprócz paru antraktów (dla oddechu publiczności) bez przerw i bez spuszczenia kurtyny. [...]*

*Na scenie podczas zmian panowała ciemność zupełna. Za kulisami z elektrycznymi latarkami w rękę (bo jedynym sposobem porozumiewania się były sygnały świetlne) staliśmy ramię w ramię z Schillerem, obaj — w najwyższym napięciu nerwów. Aktorzy na znak inspicjenta wychodzili milczkiem zza kulis, aby w ciemnościach odszukać wyznaczone sobie na scenie miejsca, transparenty z szumem mknęły do góry lub opadały na dół, konopiane liny wyciągów złowrogo trzeszczały, migały światła latarek, za prospektami przesuwaly się widmowe postacie maszynistów i elektromonterów, wjeżdżały pod osłonę muzyki podesty, w końcu zapalały się geometryczne formy transparentów, muzyka milkła, stupy reflektorów przecinały czerni sceny i oto — ukazywały się oczom widzów rzeźbiarsko ujęte postacie aktorów, rozstawionych pojedynczo lub grupowo w różnych miejscach i na rozmaitych wysokościach sceny<sup>117</sup>.*

W tej bardzo plastycznej relacji zwracają uwagę dwie informacje pozornie techniczne, a w istocie dotyczące sposobu myślenia i praktykowania scenografii na tym etapie twórczości Pronaszki: duża liczba płócien oraz wymagająca specjalnej i skomplikowanej logistyki troska o to, by kompozycja sceniczna ukazywała się widzom od razu w swoim pełnym kształcie, a więc już z aktorami zajmują-

117 Andrzej Pronaszko, *Fragmety o wspól-pracy z Leonem Schillerem*, cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 164-165.

cymi przeznaczone im miejsca i odpowiednio upozowanymi. Wszystko to świadczy o obrazowym, malarskim myśleniu o scenografii. Odmienność „formistycznej” estetyki płócien nie zmienia faktu, że scenografia zbudowana była przede wszystkim z obrazów. Zenobiusz Strzelecki trzeźwo korygował stwierdzenie Pronaszki o płótnach „z abstrakcyjnymi formami geometrycznymi”, pisząc, że

*Transparentowe obrazy nie wydają się abstrakcyjne. Na jednym z nich wyraźnie można odczytać Apolla pędzącego na kwadrydze zaprzężonej w konie; na innym tle łądz, góry. Raczej jest to malarstwo dekoracyjne dosyć zbliżone do polskiej secesji w powtarzających się kołach, promieniach, zygzakach. Oczywiście formy organiczne (Apollo, konie) są mocno syntetyzowane, stylizowane – nie jest to jednak abstrakcja, która przecież nie dąży do wyobrażania postaci przy pomocy form geometrycznych<sup>118</sup>.<sup>118</sup> „54–56”*

Niezależnie od swej oryginalności estetycznej malowane płótna były w *Opowieści zimowej* wykorzystywane jako seria zmiennych, ale ułożonych w porządku przedstawienia elementów narracji ikonicznej. Wydaje się, że nie stanowiło to ani specjalnego zaskoczenia, ani jakiejś nowości<sup>119</sup> – podobna zasada była już świetnie znana z prac scenograficznych Drabika<sup>120</sup>. Andrzej Pronaszko (najpierw sam a potem z bratem Zbigniewem) odnowił ją, wprowadzając stopniowo w miejsce impresjonistycznych feerii barw i symbolistyczno-ekspresjonistycznych kompozycji opartych na rozbudowanych znakach plastycznych formistyczne obrazy analityczne poddane dyscyplinie formalnej, racjonalności przekroju, a przede wszystkim rytmizacji linii i płaszczyzn. W kolej-

nych realizacjach w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego bracia coraz śmielej redukowali liczbę elementów plastycznych, ale nie zmieniali zasady swojej scenografii, którą określić można mianem plastycznej czy obrazowej.

Natomiast tym, co rzeczywiście wydaje się inicjować nowe myślenie i nowe sposoby praktykowania przestrzeni teatralnej, są podesty i kostiumy, stanowiące nie tylko udaną próbę stworzenia trójwymiarowej, „rzeźbiarskiej” kompozycji plastycznej, ale przede wszystkim – zorganizowania ruchu. W tym kontekście wzmianka, że Schiller był zaskoczony, gdy pojawiły się podesty i musiał przereżyserować kilka scen, stanowi ważny dowód na skuteczność Pronaszki w warunkowaniu procesu wytwarzania przestrzeni. Co ważne, artysta dokonał tego na swoistym marginesie, o który nie dbał literacko i „misteryjnie” nastawiony inscenizator, nie mówiąc już o aktorach i krytyce. To sposób zabudowania najbardziej oczywistego a często zaniebdywanego elementu przestrzeni teatralnej – podłogi – stał się dla Pronaszki kluczowym elementem w jego konstrukcjach scenicznych. Potwierdzają to już cytowane autokomentarze, potwierdza praktyka artystyczna. Kolejne eksperymenty z podestami i podłogą, w tym jej pochylanie, konstruowanie zmiennych powierzchni, spadów, schodów i stromizn stanowić będą przedmiot szczególnej troski artysty i zarazem jedno z jego najważniejszych narzędzi.

To jednak stanie się dopiero w przyszłości. Tymczasem lektura recenzji z *Opowieści zimowej* potwierdza tezę, że tym, co zdominowało odbiór przedstawienia, była narracja obrazowa. Dobrym tego przykładem jest recenzja Władysława Zawistowskiego<sup>121</sup>, która pozwala zobaczyć wyraźnie, na czym zasadzała się na tym etapie twórcza praca

118 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 337. W innym fragmencie swoich wspomnień Pronaszko wprawdzie wyraźnie oddzielał formy abstrakcyjne od przedstawiających („Transparenty wyobrażały abstrakcyjnie ujęte formy architektoniczne, a oprócz tego, wielka siedmiometrowa postać Apollina, bardzo «formistyczna» i alegoryczny

zaprzęg konny z Apollinem na wozie”, Andrzej Pronaszko, *Mój życiorys artystyczny*, dz. cyt., cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa*, dz. cyt., s. 42), ale uwaga Strzeleckiego o „secesyjności” ornamentyki wydaje się mimo to aktualna.

119 Świadczą o tym opinie recenzentów, którzy przyjmują obrazy Pronaszki bez większego zdziwienia, oceniając je jak dzieła

malarskie. Na dowód, charakterystyczny fragment z recenzji Jana Lechońia: „Pomyśłów malarskich kilka znakomitych: scena przed więzieniem jako złoto-czarno-srebrny obraz bizantyński, grupa sędziów niby senat wenecki Tintoretta” (Jan Lechoń, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 4, s. 5).  
120 Zob. Władysław Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami...*, dz. cyt., s. 301.



54-56

William Shakespeare *Opowieść zimowa*,  
Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego  
w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko, prem.  
23 października 1924: 53 - IS PAN; 54 - IT;  
55 - przedruk za: Michał Orlicz, *Polski teatr  
współczesny. Próba syntezy*, Drukarnia  
Współczesna, Warszawa 1935, s. 236.



Pronaszki, mająca decydujący wpływ na inscenizację Schillera<sup>122</sup>. Zawistowski widział jej sedno w tworzeniu scenicznych kompozycji o charakterze obrazowym, syntetyzujących nie tylko stosunkowo łatwe do uchwycenia wartości „mityczne”, do których Schiller miał wyraźną predylekcję i które już w 1924 monumentalizował, ale także warstwę baśniowo-groteskową, która najwyraźniej zagrożona była Reinhardtystem i operowością „uroczych szczegółów”. Tymczasem Pronaszko przy pomocy elementów plastycznych – malarskich i rzeźbiarskich – stworzył całościowe kompozycje obrazowe obejmujące także aktorów i ich zminimalizowany, spowolniony ruch. Przez relacje odpowiednio dobranych barw, stosunek światła i cienia oraz celne użycie figur symbolicznych (siedmiometrowy, stylizowany Apollo, uznany przez Zawistowskiego za „symboliczną figurę sprawiedliwości”) wytwarzał określone skojarzenia, uruchamiając proces całościowego rozpoznania symbolicznego.

Dokładnie w taki sposób formułował Andrzej Pronaszko zadania nowoczesnej scenografii już dziesięć lat przed premierą *Opowieści zimowej*:

*Jak obraz sam dla siebie musi przedstawiać dramat uczucia, tak obraz sceniczny – dekoracja sceniczna – muszą sobą stwierdzać uczucie dramatu. Chcąc cel ten osiągnąć należy dekoracje stwarzać w takich tonach i liniach, któreby dane uczucia wyrażały. Operując tymi środkami nie można się bawić ani w szczegóły, rozrywające ogólne wrażenie, ani w tak zwaną prawdziwość.*

[...]

*Winno się stwarzać symbole sceniczne czyli: przenośnie sceny, które pojęte jako syntezы form dekoracyjnych (za pomocą światła, barw, linii)*

*dałyby jak najdoskonalszą atmosferę dla celebrowanego (nie deklamowanego) słowa.*

[...]

*A gdy się komponuje w powyższym duchu dekoracje tła (usuwając z nich zasadniczo element perspektywy), należy też w tym samym sensie komponować i dekoracje aktora. Nie szukając w tle złudzeń natury, nadając mu dekoracyjną sylwetkowość wyrażających pewne uczucia kształtów, należy do tego samego pierwiastka sprowdzić i rzeczywistość postaci, a więc, wypędziwszy z nieumiejętnym doborem kolorów i drapowaniem strojów walory naturalistyczne, skomponować ją w pięknych liniach, obliczonych na uczucie spowijające dany obraz<sup>123</sup>.*

Zgodnie z tym programem, którego podstawą jest myślenie malarskie, przestrzeń teatralna nie ma być miejscem akcji ani jej środowiskiem, ale narzędziem ujawnienia sensu, jaki nadaje jej inscenizacja. Poszczególne znaczenia i aspekty nie tyle wytwarzają się w procesie, ile są podawane w ciągach obrazów, których następstwo i relacje wytwarzają przestrzenną dramaturgię całości. Jej zasadę sformułował ponownie Władysław Zawistowski w recenzji z Róży Stefana Żeromskiego (prem. 5 marca 1926, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie): „Konstrukcja wybitnie ideowa, w zasadzie statyczna, ujęta jest w szereg obrazów zamkniętych w sobie i dopiero narzucenie tych obrazów jeden na drugi stwarza progresję istotnie dramatyczną”<sup>124</sup>. [57–58]

Co ciekawe, w recenzjach z kolejnych przedstawień Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego, które odegrały przełomową rolę w historii polskiej inscenizacji, pojawiały się uwagi krytyczne formu-

121 Zob. tenże, *Teatr imienia W. Bogusławskiego*, [w:] tegoż, *Teatr warszawski między wojnami...*, dz. cyt., s. 259–261.

122 To oczywiście kwestia na zupełnie inną okazję, ale nie mogę się powstrzymać, by jej tu nie zasignalizować: Leon Schiller był człowiekiem niezwykle utalentowanym, miał wyjątkową inteligencję teatralną a jego rola w dziejach współczesnego teatru jest nie do przecenienia. Ale jednak

nie znaczy to, że powinniśmy od początku i zawsze uważać go za skończonego artystę, który sam tworzy swoje dzieła. Mam wrażenie, że inteligencja Schillera polegała przede wszystkim na tym, że potrafił się bardzo szybko uczyć od innych – w tym przypadku od Pronaszki. To od niego zaczerpnął te podstawowe aspekty swoich inscenizacji, które sprawiły, że nie został tym, kim mógłby być, gdyby miał

mniej szczęścia – spóźnionym o dwadzieścia lat „polskim Reinhardtem”.

123 Andrzej Pronaszko, *W sprawie teatru, jakim być powinien*, [w:] tegoż, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 214–215.

124 Władysław Zawistowski, *Teatr imienia W. Bogusławskiego*, dz. cyt., s. 301.

lowane właśnie pod adresem tej scenograficznej dramaturgii obrazowej. Na przykład Tadeusz Boy-Żeleński, pisząc o *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego (prem. 13 listopada 1925) i przyznając Andrzejowi i Zbigniewowi Pronaszkom zasługę „wyświetlenia” dramatu dzięki zbudowaniu całości „plastyczno-muzycznej”, jednocześnie krytykował dominację plastyki czyniącej uproszczone dekoracje coraz bardziej natrętnymi<sup>125</sup>. Ta krytyka, pojawiająca się już po „oswojeniu” z bardzo pozytywnie przyjętymi scenografiami wcześniejszymi (choć Boy zżymał się na misteryjną monumentalność już w recenzji z *Pasterki wśród wilków*<sup>126</sup>, prem. 12 stycznia 1925), posługuje się niemal tymi samymi argumentami, jakich używano przeciwko dominacji obrazów ekspresjonistyczno-symbolicznych Drabika. Wydaje się, że tę tendencję uświadamiali sobie też sami artyści, o czym świadczy autokomentarz Andrzeja Pronaszki, przyznającego w imieniu swoim i brata:

*W „Achilleis” rozwinęliśmy taką rozmaitość pomysłów w dekoracji i kostiumach, że przyznać to muszę, strona malarska zabiła w sztuce i autora, i aktora. W „Różę” poszliśmy drogą przeciwną. Odrzuciliśmy żywioł malarski<sup>127</sup>. [59]*

Ta formuła wskazująca na przełom, jaki się dokonał przy pracy nad *Różą*, została dostrzeżona i rozwinięta w znakomitej analizie pióra Stefanii Zahorskiej, wybitnej intelektualistki, jednej z najciekawszych autorek piszących (niestety zbyt rzadko) o scenografii teatralnej:

*Charakter wizji plastycznej Żeromskiego w „Różę” ma swą zdecydowaną linię, jest romantyczno-impresjonistyczny, a charakter wizji Pronaszków i ich stanowisko programowe – to scena konstruktywna. Między tymi dwoma odrębnymi gatunkami koncepcji plastycznej musiał nastąpić skok. Pronaszkwowie dokonali go niezmiernie szlachet-*

*nie i z głęboką myślą. Zrozumieli przede wszystkim, że pietyzm wobec szczegółu może zgubić ideę. Że musi być dokonana operacja na wewnętrznych czynnikach, jeżeli ma w ogóle nastąpić zaktualizowanie utworu i ujawnienie wartości w nim tkwiących. Ujęli „Różę” nie od zewnątrz, nie od strony opisów, dodanych przez autora do swego utworu, ale zachowując z nich to, co konieczne, stanęli na stanowisku samej idei utworu, wydobyli jego wewnętrzny charakter i na zgodności z nim, na zgodności zatem najistotniejszej, oparli realizację plastyczno-sceniczną.*

*W ten sposób doszli do idei monumentalności, która zdaje się być naczelnym hasłem całego plastyczno-scenicznego ujęcia. Stali się lapidarnie małowolni, przeprowadzili maksymalne uproszczenia w kompozycji szczegółów i całości, i osiągnęli zmonumentalizowanie i zarchitektonizowanie sceny<sup>128</sup>.*

„Żywioł malarski” został zatem odrzucony na rzecz architektonizacji, co dokonało się poprzez redukcję elementów obrazowych do form syntetycznych i monumentalnych zarazem, będących jednak już nie wyrazem dominujących w kolejnych scenach uczuć, ale syntezą tego, co twórcy uznali za wewnętrzny sens dzieła, ujawniany – i to należy podkreślić – w konkretnej sytuacji historycznej (Zahorska pisze wszak o „aktualizacji” wartości „tkwiących” w dramacie Żeromskiego). Jest to kontynuacja pracy analitycznej, która była podstawą formistycznego programu i praktyki Pronaszków. Tu została ona przeprowadzona już nie w odniesieniu do kolejnych scen, lecz do większych całości, albo wręcz – do całego dramatu i przedstawienia. Plastycznym przejawem tej zmiany była wyrazista dominanta plastyczna, która w *Różę* pojawiła się po raz pierwszy w twórczości Pronaszków. Stanowiła ją półkolista konstrukcja obecna we wszystkich niemal scenach, najbardziej chyba znana z obrazu w fabryce, gdzie tworzyła syntetyczną

125 Tadeusz Żeleński-Boy, *Flirt z Melpomeną, Wieczór VI i VII*, oprac. Jan Kott, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 459.

126 Zob. tamże, s. 196.

127 Andrzej Pronaszko, *Wywiad dla Kuriera Czerwonego*, [w:] tegoż, *Zapiski scenografa...*, dz. cyt., s. 222.

128 Stefania Zahorska, *O dekoracjach w „Różę”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16 (120), s. 4.



57-58

Stefan Żeromski *Róża*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie,  
scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie,  
prem. 5 marca 1926. IT

59

Stanisław Wyspiański *Achilleis* Teatr  
im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie,  
scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie;  
prem. 13 listopada 1925. IT





ikonę ciał robotników wpisanych w koło wiecznego trudu. Taką samą dominantą plastyczną będą słynne trzy krzyże z *Dziadów*, czy sylwetka pancernika w *Krzycie, Chiny!*, zaś stosowanie tego typu symbolicznych stałych plastycznych stanie się jedną z cech rozpoznawczych i twórczości Pronaszki, i teatru monumentalnego.

Być może jednak ważniejsza w przełomie *Róży* była dostrzeżona przez Zahorską architektonizacja i „konstruktywny” charakter sceny, o którym – co opisał precyzyjnie Zenobiusz Strzelecki – decydowały:

*Przede wszystkim podesty w formie geometrycznych bloków, jakby jakaś droga okrążająca scenę, zbudowana z sześcianów, prostopadłościów, schodów i równi pochyłych. Dochodzą formy architektoniczne, które w pewnym stopniu określają miejsce akcji: arkady, ściany, małe zastawki. Układ podestów w każdym obrazie zmienia się zależnie od wymagań akcji. Dominują podesty. Inne formy nawiązują do nich bryłowością, geometrycznością budowaną lub malowaną<sup>129</sup>.*

Wszystkie te tendencje ujawnione po raz pierwszy w takim stopniu w *Róży* to składowe przejścia od malarstwa do architektonizacji, od ekspresjonizmu do konstruktywizmu, od modernistycznego symbolizmu do awangardowej przebudowy przestrzeni.

Skutki tej zmiany zobaczyć można jasno, zestawiając cytowane wcześniej opisy *Opowieści zimowej* ze znakomitą recenzją Tymona Terleckiego ze *Snu nocy letniej* (Teatry Miejskie we Lwowie, reż. Edmund Wierciński, prem. 10 lutego 1932): **«60–62»**

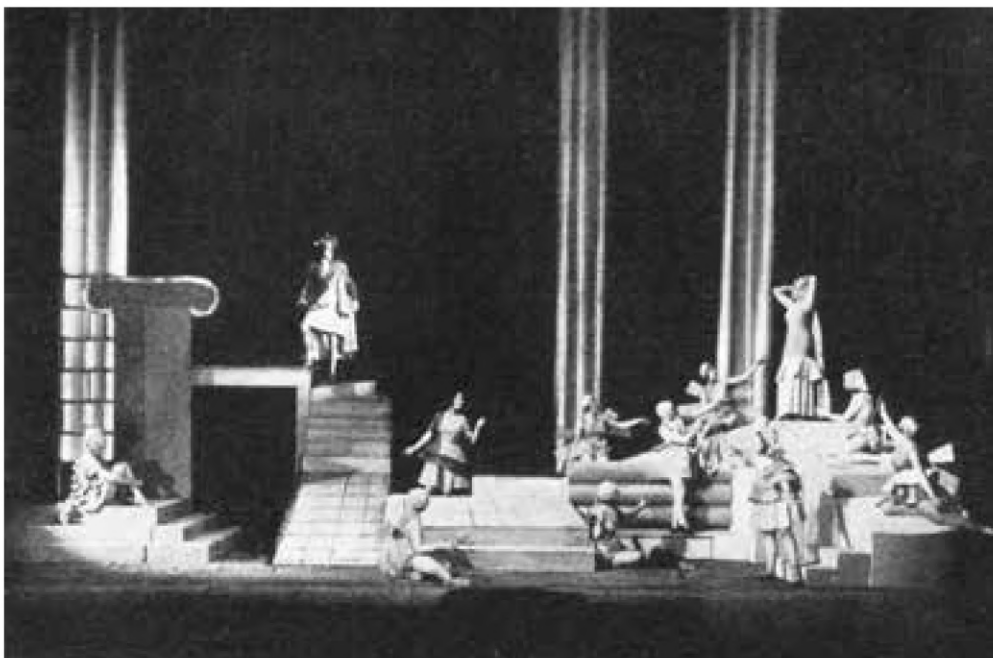
*Świetny dekorator Andrzej Pronaszko dał [...] architektoniczne rozbudowanie przestrzeni scenicznej. Zamiast płaskiego, malarzkiego, dwuwymiarowego tła dał kompozycję trójwymiarową, kompozycję brył geometrycznych. Dekoracja przestaje być ilu-*

*stracją, tłem biernym, dodatkiem tylko luźnie związanym z życiem sceny, ale wchodzi w jej organizm, przybiera rolę współczynną i podporządkowaną treści widowiska. Konstrukcja sceniczna wyraża istotę, rodzaj napięcia uczuciowego, wspólnie ze słowem, gestem, mimiką. Zamiast statyki operowej ma wysokie napięcie kinetyczne. Aktor nie jest stale związany z jednym poziomem czy co najwyżej dwoma, ale rozporządza dla wyrazu plastycznego swojej postaci i roli ogromną wielością planów, rozłożonych w granicach trzypiętrowej wysokości budowy scenicznej. Zamiast ruchu osób tylko w kierunku poziomym zjawia się ruch w kierunku pionowym. Możliwości dobytka dynamiki dramatycznej i scenicznej zwiększają się nieobliczalnie, życie sceny wzbogaca się, urozmaica w sposób olbrzymi.*

*Zespala się z tym zasadniczo odmienne pojęcie postaci scenicznej: żywy dynamiczny człowiek przestaje być plamą barwną, przylegającą do płaskiego, sztalugowego podłoża, odzyskuje życie bryły, formy plastycznej. Dekorator podkreślił to jeszcze i znakomicie uzgodnił jako projektodawca kostiumów. Pełne inwencji, przedziwnej kolorowości, smaku i wyrazu w nielicznych wyjątkach tylko nie budziły zgody (mała różnorodność, nieznaczna groteskowość kostiumów gburów). Wspólne im było oparcie o zasadę rzeźbiarską; skombinowano je z elementami stylowych rozmaitego pochodzenia, ale traktowanych plastycznie i swój sens plastyczny, bryłowaty utrzymujących stale. Przeważała więc forma walca, powtarzająca się w większości kostiumów i kontrastowała świetnie z prostą linearnością konstrukcji scenicznej. W związku z tym pozostawało rzeźbiarskie traktowanie postaci, sytuacji ugrupowań [...].*

*Jako trzeci element wzbogacający widowisko zastosowano efekty świetlne w stopniu i precyzji u nas niewidzianej. Dopiero w zespole rozplanowania plastycznego przestrzeni z odpowiednio uzgodnionym kostiumem [...] występuje ogrom bogactwa, cudotwórczych możliwości, jakie daje światło na*

129 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 339.



60-62

William Shakespeare *Sen nocy letniej*,  
Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej  
Pronaszko, prem. 10 lutego 1932. IS PAN

scenie. Z falistością, niepokojem, ruchem przeszerzeni, pomnożonym przez ruch aktora, przez ciągłą zmienność i różnorodność sytuacji scenicznych kojarzy się nieustanne przelewanie się, falowanie, chybotanie barwy i światła<sup>130</sup>.

Nie ma tu już śladu symboliczno-wizualnej sekwencyjności, a podstawą dramaturgii nie są kolejne obrazy, lecz stała konstrukcja przestrzenna, która organizuje ruch aktorów i wytwarza sens przedstawienia. Co ważne, konstrukcja ta charakteryzuje się swoistą czystością geometryczną – jej podstawą są bryły geometryczne i rytmiczne układy linii, do których dopiero (i to w sposób wyraźnie zaznaczony) dodano elementy „mimetyczne”, przywołujące określone zespoły znaczeń. Choć nie demonstruje tego w sposób spektakularny, łatwy do rozpoznania, czy wręcz „efekciarsko” zaznaczany – konstrukcja sceniczna stworzona przez Pronaszkę jest swoistą przestrzenną maszyną do grania Szekspirowskiej komedii. Uogólnioną zasadę jej działania opisał w swojej syntetycznej analizie Wincenty Ronisz:

*Przedstawienie lwowskie odbywało się bez żadnych zmian dekoracji w jednej konstrukcji scenicznej, podzielonej na kilka terenów gry. Konstrukcja ta przewidywała trzy zasadnicze stałe miejsca akcji. Miejsca te nie stanowiły pól izolowanych, ale zamykały się w jeden system powiązany schodami i podestami. Lewa strona wyodrębniona podestem oznaczała dwór królewski. [...] Podest w środku sceny (gaj ateński) miał kształt małej scenki. Od tej scenki piętrzyły się w kierunku obu kulis podesty i pochylnie, nadając całemu układowi charakter dośrodkowy. Po prawej stronie belki o fakturze pni drzewa wyznaczały teren domu ateńskich rzemieślników.*

[...]

*Gdy w pewnych momentach cała przestrzeń sceny wyobraża jedno miejsce akcji las, widać wtedy teatralne uzasadnienie hierarchicznego kompono-*

*wania terenów gry. Na przykład: reżyser ustawiał Tytanię i Oberona na najwyższych punktach scenicznej konstrukcji. Ich postacie, wyraziste dzięki rzeźbiarskiemu kostiumowi, uzupełniają wówczas brakujące w kompozycji pionowy, a bryła podkreśla stosunki przestrzenne konstrukcji. W scenach leśnych ludzie grają na podeście centralnym, władcy lasu, Puk i elfy – na pochylniach po prawej stronie sceny, z zachowaniem dystansu światów i ich wewnętrznej hierarchii.*

*Pochylnie ukazują publiczności powierzchnie, na których poruszają się aktorzy, umożliwiają komponowanie postaci ludzkich na różnych poziomach w sposób bardziej urozmaicony, niż to jest możliwe przy zastosowaniu schodów<sup>131</sup>.*

To może najbardziej precyzyjnie opisana realizacja konstruktywistycznego programu scenografii jako środka porządkowania ruchu i związanego z nim wytwarzania przestrzeni scenicznej. Co ważne, w konstrukcji tej uwzględniony zostaje także element końcowy – wzrok publiczności. Pronaszko konstruuje nie tylko ruch aktorów, ale także linie spojrzenia widzów, zarządzając jego kierunkami (dośrodkowość sceny) oraz przestrzennie decydując o tym, co i jak będą mogli zobaczyć. Władza inscenizatorów nad widzialnością jest tu przełożona nie na reguły dotyczące wystawienia i ukrycia, ewentualnie centralności i marginalności, ale na geometrię sceny. Podnosząc i pochylając niektóre jej części, Pronaszko umożliwia zobaczenie tego, co – jako umieszczone na podstawowym poziomie podłogi – zazwyczaj widzom umyka. Już wkrótce, w *Jeńcach* Filippo Marinettiego (Teatry Miejskie we Lwowie, reż. Wacław Radulski, prem. 11 marca 1933), [63–65] doprowadzi to do zmiany podstawowej relacji między pionami i poziomami sceny oraz do zerwania z realistycznym komponowaniem ruchu (ruch poziomy – pełzanie więźniów zostanie przekształcony w ruch niemal pionowy przez pochylenie podestu scenicznego).

130 Tymon Terlecki, *Inszenizacja „Snu nocy letniej”*, [w:] tegoż, *Od Lwowa do Warszawy*, dz. cyt., s. 119–120.

131 Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1–2, s. 67–68.



Wracając do recenzji Terleckiego ze *Snu...*, trzeba jeszcze zwrócić uwagę na nieobecność na zachowanych zdjęciach dynamikę związaną z wykorzystaniem kolorów i światła. To w ogóle element, który we współczesnych analizach scenografii Pronaszków często ginie – czarno-białe zdjęcia wytwarzają fałszywe wrażenie jej kolorystycznej surowości, ascezy. Niemal jak w przypadku wyobrażeń o „białej Grecji” wytworzonych przez zniszczenie farb, pokrywających zachowane ruiny antycznych budowli, oglądając historyczne fotografie, mamy skłonność do wyobrażania sobie przedstawień „monumentalnych” jak jakiejś gry klasycystycznych pomników na tle takiej architektury. Tymczasem w wielu recenzjach podkreśla się to, o czym pisał Terlecki – grę światła i barw, która przekształcała monochromatyczne konstrukcje i figury w ekrany dla dynamicznych projekcji. Patrząc na fotografię ze *Snu nocy letniej*, niemal nie sposób zrozumieć tego, co Terlecki opisywał w ostatnim z cytowanych akapitów swojej recenzji. By sobie to wyobrazić, trzeba spojrzeć na projekty kostiumów Andrzeja do *Achilleis* lub na barwne szkice Zbigniewa do *Kniazia Patiomkina*.<sup>132</sup> Oczywiście nie zawsze przedstawienia Pronaszków były tak kolorowe, niemniej jednak kolor odgrywał w nich ogromną rolę, którą odważyłbym się porównać do jego roli w kompozycjach rzeźbiarskich Katarzyny Kobro<sup>132</sup>.

### Samotność awangardzisty

*Sen nocy letniej* otworzył najświetniejszy, lwowski okres w twórczości teatralnej Andrzeja Pronaszkki. Przedstawienia z tego czasu znakomicie opisał, zanalizował i zinterpretował w swoim studium Wincenty Ronisz. Dostrzegając trudności, z jakimi artyście przyszło się zmagać w drugiej połowie lat

30., gdy w polskim teatrze nasiliły się tendencje „neorealistyczne”, tym wyżej ocenił „odkrywcze rozwiązania inscenizacji plastycznych Pronaszkki z lat 1932–1934”, uznając je „za wybitne osiągnięcia awangardy teatralnej”<sup>133</sup>. Zgadzasz się z tą oceną, chciałbym się pokusić o syntetyczne przedstawienie cech charakterystycznych dla awangardowej scenografii Pronaszkki z omawianego okresu.

Pierwsza z nich to sprowadzanie zabudowy sceny do jednej zasadniczej konstrukcji, co pokazuje bardzo wyraźnie *Sen nocy letniej*, a co zarazem oznacza rezygnację z dramaturgii obrazowej na rzecz czystej dramaturgii przestrzennej, skupionej nie na wyrażaniu znakami plastycznymi wyinterpretowanych sensów scen czy całego przedstawienia, ale na całościowej organizacji wydarzenia teatralnego, przeprowadzanej w taki sposób, by w stopniu maksymalnym uwarunkować proces wytwarzania przestrzeni. Zakładane znaczenia przedstawienia są przekładane na stosunki i walory przestrzenne w taki sposób, by konstrukcja przestrzeni wymuszała określone kierunki, tempa i charakter działań, a jednocześnie kierowała wzrok publiczności w określone punkty i budowała pole widzialności oraz płaszczyzny widzenia. Nie chodzi wyłącznie o kształtowanie tego, co publiczność ogląda, ale też o kontrolowanie, jak przebiega ruch tego oglądania. Oczywiście nie jest to możliwe w stopniu całkowitym i doskonałym, niemniej jednak Pronaszko dąży do osiągnięcia jak największego wpływu na widzów, realizując ideę inscenizacji przestrzennej, a nie tylko plastycznej, obrazowej. Inszenizacja ta obejmuje całość architektury sceny, ze szczególnym uwzględnieniem układów pionowych, które są kształtowane w zgodzie z relacjami wewnątrz świata przedstawienia. Wprowadzany przez podesty, pochylnie i schody podział sceny wiąże się z omawianą już koncepcją przekro-

132 Dla uczciwości trzeba w tym miejscu przywołać wspomnienie Andrzeja Strachockiego o Władysławie Daszewskim, w którym Pronaszko jest mocno obecny jako kontrastujący z bohaterem przykład negatywny. Jednym z elementów tej negatywności jest sposób używania światła, który według

Strachockiego charakteryzował się dwoma zasadniczymi wadami: rozświetlaniem nadformistycznymi dekoracjami naturalistycznego niebosklonu oraz przebarwianiem dekoracji „filtrowanym oświetleniem”, niekiedy tak „brutalnym, że graniczyło to z malarskim unicestwieniem” (Andrzej

Strachocki, „*Był kamieniem milowym*”, „Teatr” 1988, nr 4, s. 24).

133 Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, dz. cyt., s. 85.



63-65  
Filippo Marinetti *Jericy*, Teatry Miejskie we  
Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 11  
marca 1933. MT

66  
Zbigniew Pronaszko, projekt scenografii do  
*Kniazia Piatomkina* Tadeusza Micińskiego,  
Warszawa 1925. Galeria Connoiseur





67  
 Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski*, Teatry  
 Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko,  
 prem. 11 października 1932. IS PAN

68-70  
 Stanisław Wyspiański *Powrót Odysa*,  
 Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej  
 Pronaszko, prem. 29 listopada 1932. IS PAN



71  
 Cyprian Kamil Norwid *Kleopatra*, Teatry  
 Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej  
 Pronaszko, prem. 19 grudnia 1933. MT





jów, porządkując świat przedstawienia i dzieląc go na odrębne „strefy”. Dzieje się to jednak nie na zasadzie formalnej (Chwistkowe strefy barw, kształtów), ale dramaturgicznej. Na przykład w przypadku *Snu nocy letniej* można mówić o strefie dworu, strefie elfów i strefie rzemieślników. Tutaj były one wprawdzie uporządkowane raczej w poziomie niż w pionie<sup>134</sup>, ale w wielu innych lwowskich przedstawieniach zdecydowanie dominowała organizacja pionowa. Tak było w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego (reż. Leon Schiller, prem. 9 czerwca 1932), o czym pisał – z nawiązaniem do strefizmu Chwistka – Tymon Terlecki<sup>135</sup>. Należy przy tym pamiętać, że architektura sceny konstruowana była przez Pronaszkę jako architektura otwarta, to znaczy – z uwzględnieniem kształtów, brył i figur oraz kolorów i światła, które pojawiają się w trakcie przedstawienia.

Ważną cechą scenografii Pronaszki z tego okresu jest operowanie czystymi figurami geometrycznymi, które artysta wykorzystuje do konstruowania napięć kierunkowych oraz wytwarzania pożądanego efektu wrażeniowego. Arcydziełem w tym względzie jest *Powrót Odysa* (reż. Janusz Strachocki, prem. 29 listopada 1932), z zachwytem opisywany przez... Leona Chwistka<sup>136</sup>. «68–70»

Ważnym i charakterystycznym dla Pronaszki elementem scenografii są syntetyczne znaki „mimetyczne” wpisane w całościową konstrukcję. Wincenty Ronisz zaproponował (za Wilamem Horzycą) inspirujące skojarzenie, pisząc, że „bardzo znamienne jest dla wczesnych prac lwowskich łączenie pewnych doświadczeń radzieckiego konstruktywizmu lat 20. z elementami poetyki nadrealistycznej”<sup>137</sup>. Wątku tego badacz nie rozwija, skupiając się na opowieści o genezie trzech krzyży z *Dziadów*, które akurat – jak sam stwierdza – odcięły to przedstawienie od surrealizmu

francuskiego. Można jednak domniemywać, że skojarzenie „nadrealistyczne” wynikało z zabiegów kojarzących się z pracami takich malarzy, jak René Magritte, który aż do manieri rozwinął poetykę opartą na umieszczaniu malowanych hiperrealistycznie i łatwo rozpoznawalnych elementów rzeczywistości w kontekstach i zestawieniach nadających im zaskakujące znaczenia o charakterze poetyckich metafor. Pronaszko podobnie wykorzystuje realistyczne znaki pojawiające się w oderwaniu od otoczenia jako sygnały określonych miejsc, kontekstów historycznych lub – wciąż jeszcze – znaczeń symbolicznych odwołujących się do interpretacji tekstu. Co ważne, znaki te są tak zakomponowane, że stanowią organiczny element całościowej konstrukcji, która jednocześnie z nimi kontrastuje i na nie wskazuje. Sposób działania wykorzystany tu przez scenografa jest bardzo bliski swoistym inscenizacjom tekstowym, jakie tworzyli konstruktywiści w swoich słynnych typografiach. W przedstawieniach Pronaszki nadrealistyczne elementy miały niekiedy, zwłaszcza w odniesieniu do sztuk związanych z określonym okresem historycznym, charakter syntetycznej stylizacji pochodzących z nich wzorów. Tak było w przypadku teatru antycznego w *Bachantkach* Eurypidesa (reż. Wacław Radulski, prem. 19 października 1933)<sup>138</sup> czy w *Kleopatrze* Cypriana Kamila Norwida (reż. Konstanty Tatarkiewicz, insc. Wilam Horzyca, prem. 19 grudnia 1933)<sup>139</sup>. «71»

Mówiąc o okresie lwowskim, trzeba też koniecznie wspomnieć o pojawiającym się w konstrukcjach scenograficznych Pronaszki elemencie czasowości, związanym oczywiście z prowadzonymi na przełomie lat 20. i 30. poszukiwaniami w zakresie symultanizmu. Odgrywał on bardzo ważną rolę w dwóch spośród najwybitniejszych scenografii Pronaszki, w obu przypadkach do

134 Organizację poziomą widać też w *Samuelu Zborowskim* Słowackiego (reż. Wacław Radulski, prem. 11 października 1932), gdzie narzucająca się „misteriowa” wertrykalność została świadomie zrównoważona kompozycją układów horyzontalnych. «67»

135 Zob.: Tymon Terlecki, *Sen srebrny Salomei na scenie*, [w:] tegoż, *Od Lwowa do Warszawy...*, dz. cyt., s. 193.

136 Leon Chwistek, *Andrzej Pronaszko*, cyt. za: *Myśl teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 280.

137 Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, dz. cyt., s. 69.

138 Zob. tamże, s. 82.

139 Zob. tamże. Szczegółowe informacje na temat scenografii i kostiumów można znaleźć [w:] Anna Klimalanka, „Kleopatra” Norwida we Lwowie w inscenizacji Horzycy (1933), „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 3–4, s. 455–460.

przedstawień reżyserowanych przez Radulskiego: *Jeńcach* i *Człowieku, który był Czwartkiem* Gilberta Keitha Chestertona (prem. 1 lutego 1934). Sam twórca przedstawiał symultaniczność przestrzeni pierwszego z nich w następujący sposób:

*Widzimy tu jakby połączenie [...] „décor simultané” i teatru misteryjnego na wolnym powietrzu. Są bowiem osobne miejsca gry na jednej, zamkniętej przestrzeni, równoznaczne „mansjonom” i jednocześnie, jak w „décor simultané”, nie publiczność, lecz aktorzy przechodzą z jednego miejsca na drugie lub grają w paru miejscach naraz. Zwracam tu znowu uwagę na podest, taflę narzuconą na istniejącą podłogę teatralną. Przez pochylenie tej tafli dało się uzyskać zgodny z prawdą wymiar przestrzeni scenicznej. Jest tu nawrót do średniowiecznych „chariot”, tylko że te kryte wozy średniowiecza zastąpione zostały otwartymi platformami zaopatrzonymi z jednej strony kółkami, z drugiej sztabami wchodzącymi w gardła wózków podscenia. Na tych platformach, dwu lub trzech do każdej sceny, ustawiano dekoracje. Podczas zmian, które się odbywały przy otwartej kurtynie, platformy, każda z częścią swojej dekoracji, rozjeżdżały się na boki, do tyłu, lub ku przodowi, pokazując, zastaniając, oddalając lub zbliżając coraz to nowe tereny akcji<sup>140</sup>.*

Zwraca uwagę, obecne też w innych realizacjach artysty i to już od czasów *Opowieści zimowej*, dążenie do nieprzerywania ciągłości widowiska, co też oczywiście wiąże się z kwestią czasowości<sup>141</sup>. Ważniejsze jednak wydaje się użycie ruchomych elementów scenografii działających na oczach widzów, co stanowi – także kompromisową, ale jednak – realizację projektu teatru jako ruchomej maszyny tworzącej przedstawienie bez widzialne-

go udziału żywego człowieka, wyłącznie poprzez ruch elementów przestrzeni.

Dalszym eksperymentem idącym w tym właśnie kierunku była inscenizacja *Człowieka, który był Czwartkiem*. Warto przed jej opisem podkreślić, że według Wilama Horzyca, dyrektora Teatrów Miejskich we Lwowie w latach 1932–1937 i twórcy ich wielkości, właśnie to przedstawienie reprezentować miało „nową widowiskowość”, którą przeciwstawiał zyskującemu w tym czasie centralną pozycję „neorealizmowi”, uznawanemu przez niego za drogę błędną i szkodliwą<sup>142</sup>. Tę odmienność pracy scenograficznej Pronaszki wyraźnie dostrzegali też recenzenci „Pionu”, Wilhelm Korabiewski: <sup>172</sup>

*O ile dotychczas dekoracja była u Pronaszki przeważnie związana w całość jedną ideą przewodnią tak, że już pierwsza scena zapowiadała ostatnią a ostatnia zawierała w sobie pierwszą, o tyle tu temat narzucał raczej luźny związek scen i wypowiadał się najlepiej w kalejdoskopowej kolejności obrazów. Każda dekoracja związana najdokładniej z charakterem danej sceny, posiadała wspaniałą równowagę kompozycji. Osiągnął ją artysta przez ciągłe kontrastowanie form szerokich i wąskich, długich i krótkich, płaskich i wypukłych, pionowych, poziomych i skośnych, a kontrasty form i kierunkowości pogłębił jeszcze silnym zróżnicowaniem faktury (faktura kredowa, trociny, blacha, drut, szpagat i in.)<sup>143</sup>.*

Całe to bogactwo uzupełniał element ruchu, który – jak twierdził Wincenty Ronisz – „przezwyjęcza statyczność form”:

*Ze zmianą terenu akcji poszczególne elementy dekoracji wypełniały przestrzeń sceny przy pod-*

140 Andrzej Pronaszko, *Odrodzenie teatru*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 249.

141 W tym samym wystąpieniu Pronaszko narzekał, że mimo zastosowania elementów ruchomych w inscenizacji *Krzyżcyce, Chiny!* Sergieja Trietiakowa nie był w stanie

zachować tej ciągłości, co sprawiało, że zaburzane było poczucie jednoczesności zdarzeń, na którym mu zależało. Zob.: tamże, s. 248.

142 Wilam Horzyca, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 184.

143 Wilhelm E. J. Korabiewski, *Człowiek, który był Czwartkiem w Teatrze Lwowskim*, „Pion” 1934, nr 14, s. 11.

*niesionej kurtynie i w pełnym świetle zrastały się w całość kompozycyjną. W scenie gonitwy doktora Wormsa za Symem – domy „nacierają” na uciekającego detektywa, który porusza się na scenie zarówno w poziomie jak i w pionie, wdrapując się na ścianę jednego domu. Przejście do sceny w kawiarence odbywało się w ten sposób: Sym wybiegał na proscenium. Za plecami detektywa zamykały się dwie ściany komponujące wnętrze kawiarenki<sup>144</sup>.*

Mamy więc w tej scenografii udaną próbę stworzenia „teatru mechanicznego” powtórzoną przez ten sam twórczy duet Pronaszko-Radulski w warszawskiej inscenizacji sztuki Chestertona w Teatrze Narodowym (prem. 24 listopada 1937), gdzie „niesamowity efekt pędu i odmiany tła uzyskiwał [Pronaszko] dzięki pomysłowemu wykorzystaniu sceny obrotowej w połączeniu z systemem dekoracji wózkowych<sup>145</sup>.

Widać więc, że Pronaszko usiłował w istniejących i dostępnych mu warunkach realizować swój awangardowy program. Niestety nie sprzyjały temu okoliczności polityczne oraz kierunek, w jakim zmierzała działalność protagonistów polskiego teatru tych lat z Leonem Schillerem na czele. Na najważniejszych scenach zaczął dominować „neorealizm” wprowadzany i podtrzymywany przez pozornie egzotyczny, ale w istocie logiczny sojusz sanacji, stalinizmu i leniwego konserwatyizmu publiczności<sup>146</sup>. Około roku 1934 Pronaszko, zmęczony i osamotniony walką, zaczyna iść na kompromisy, co Wincenty Ronisz pokazuje precyzyjnie na przykładzie scenografii do *Księdza Marka* Słowackiego (wprowadzanie malowniczości; czynienie wyznacznikiem motywów wizualnych scenerii wydarzeń a nie ich „treści wewnętrznej”<sup>147</sup>, prem. 19 marca 1936). <sup>73</sup> Z roku 1934 pochodzi także *Odrodzenie te-*

*atru*, z którego da się wyczytać i pewne zmęczenie, i narastającą świadomość, że rewolucyjne propozycje awangardy nie zostaną zrealizowane wobec trwałości ustawień wypracowanych w procesie rozdzenia się nowożytnej Europy między wiekami XVI a XVIII. Już po wojnie i po okresie bezwzględного panowania „neo(soc)realizmu” wprost i z przejmującą goryczą to poczucie porażki wypowiedział Pronaszko w tekście – jak na ironię – zatytułowanym *O nową przestrzeń sceniczną* (1958):

*Wiadomo jest, a ja jestem głęboko tym faktem przejęty, że ogrom pracy i inwencji, całą masę znakomitych pomysłów we Francji, w Niemczech, Rosji i u nas, włożono w konstrukcję nowej przestrzeni teatralnej. [...] Mimo to, mimo że od czasu publikacji projektów lub w paru wypadkach ich realizacji upłynęło więcej niż stulecie, bo przecież trzeba [tu także] zaliczyć pomysł Mickiewicza inscenizowania „Dziadów” w cyrku, sprawa tak ważna, nowej przestrzeni scenicznej, leży znów odłogiem. Dalej istniejemy, pracujemy, męczymy się i przystosowujemy się do warunków przestrzennych wynikłych z potrzeb barokowej opery [...].*

[...]

*Autorzy najbardziej znakomici, a z nimi i my wszyscy, zamykamy się dobrowolnie w przysłowiowej już przestrzeni: „dwadzieścia kroków wszereż i wzdłuż” i to w najlepszym wypadku. Wystarcza często 10 kroków. Poza tę przestrzeń nasza odwaga i inwencja artystyczna nie ma sił się przedostać, mdleje nie dochodząc ramy prosceniowej. [...]*

*Czy naprawdę pozostać mamy po wieki wieków w tych okropieństwach i nie zdobędziemy się nigdy na zbiorowy wysiłek stworzenia nowej, racjonalnej, współczesnej sputnikom przestrzeni teatralnej? Wygląda na to, że nigdy<sup>148</sup>. <sup>74</sup>*

144 Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, dz. cyt., s. 82. Autor dodaje w przypisie, że informacje o przebiegu tej sceny pochodziły z relacji ustnej samego Pronaszki.

145 Stanisław Marczak-Oborski, *Awangardowa wielość rzeczywistości*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 21.

146 Cała kwestia „neorealizmu” wymaga ponownego przemyślenia w sposób wolny od ideologicznych uwarunkowań oczywistych we wcześniejszych badaniach, a także od presji autorytetu Leona Schillera. W tym miejscu jedynie postawiłbym wyjściową tezę, że „neorealizm” to wczesna wersja realizmu socjalistycznego,

już wtedy wprowadzana na sceny polskie z inspiracji radzieckich.

147 Wincenty Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, dz. cyt., s. 84.

148 Andrzej Pronaszko, *O nową przestrzeń teatralną*, cyt. za: tegoż, *Zapiski scenografa*, dz. cyt., s. 265–268.



72

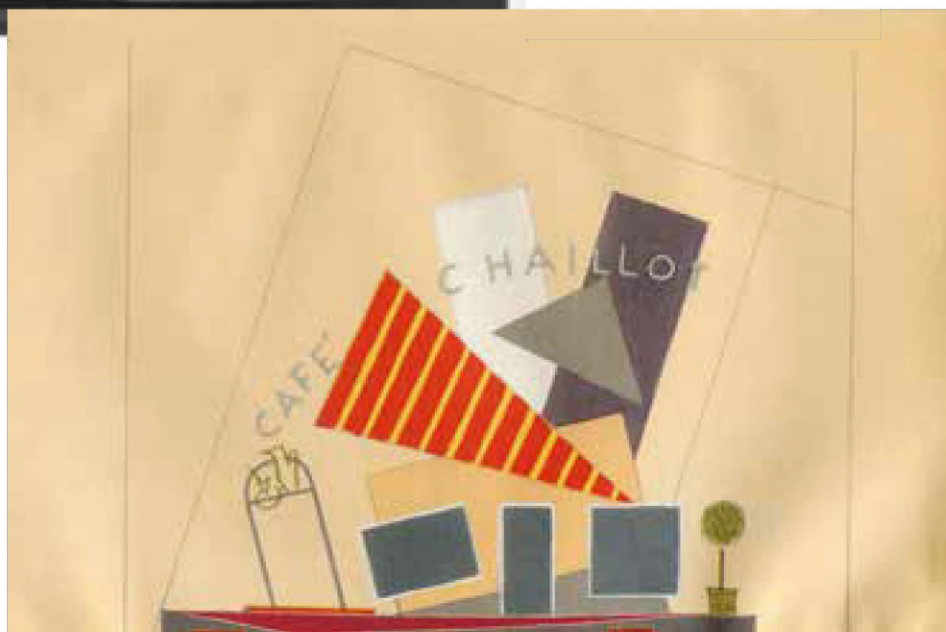
Gilbert Keith Chesterton *Człowiek, który był Czwartkiem*, Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 1 lutego 1934. MT

73

Juliusz Słowacki *Ksiądz Marek*, Teatry Miejskie we Lwowie, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 19 marca 1936. Foto Studio VAN – DYK, Lwów/MT

74

Andrzej Pronaszko, projekt scenografii do *Wariatki z Chailot* Jeana Giraudoux, Teatr Polski w Warszawie, prem. 6 września 1958. Przedruk za: „Pamiętnik Teatralny”, 1964, z. 1-2, s. 137.



## Konstruktorzy świątyni

Po tym przeglądzie jest chyba jasne, że to dzięki Andrzejowi Pronaszce oraz jego eksperymentalnej postawie i konstruktywistycznej scenografii teatr monumentalny stał się częścią polskiej awangardy teatralnej. Częścią kłopotliwą i rozsadzającą akademickie uporządkowania, ale niezbywalną. Z tego względu, pisząc o awangardowej scenografii, nie można, moim zdaniem, pomijać tego teatru, nawet jeśli będzie to oznaczało włączenie do dorobku awangardy tworzonych na tradycyjnych scenach inscenizacji tak kanonicznych dzieł, jak *Dziady* czy *Kordian*. Zastosowanie awangardowych zasad i praktyk konstruowania przestrzeni jest tu decydujące.

Przyznając tak znaczące miejsce Pronaszce, nie można zarazem pomniejszać (ale i nadmiernie powiększać) znaczenia właściwego twórcy i pojęcia, i praktyki teatru monumentalnego – Leona Schillera. Zenobiusz Strzelecki, który swoją monumentalną monografię dedykował pamięci wielkiego reżysera a jego dokonaniom poświęcił osobny rozdział, napisał, że „choć Schiller nie był scenografem, był przecież jednym z najwybitniejszych artystów polskiego teatru”<sup>149</sup>. Ja odwróciłbym tę formułę i zgodnie z proponowanym rozumieniem scenografii powiedziałbym, że chociaż Schiller nie był artystą, to był jednym z najwybitniejszych scenografów polskiego teatru. Nie o sformułowaniu tu jednak chodzi, lecz o uznanie roli inscenizatora w procesie kreowania przestrzeni scenicznej. By zrozumieć jej szczególność, ujawnianą właśnie w przedstawieniach i koncepcji teatru monumen-

talnego, musimy choćby pobieżnie przyjrzeć się poglądom Schillera na scenografię.

Zasadniczym punktem wyjścia i trwałym przekonaniem współtwórcy Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego jest... antymalarskość. W katalogu tejże wystawy Schiller przewrotnie bronił scenicznych praw „słowa poetyckiego” i pisał, że w teatrze „malarstwo (nie mówimy w tej chwili o technice świetlnej) jako sztuka wybitnie plastyczna znajdzie [...] znacznie mniej pola do popisu od słowa i dźwięku”<sup>150</sup>. Temu przekonaniu pozostał wierny, umieszczając konsekwentnie malarstwo na ostatnim miejscu wśród środków wyrazu plastyki teatralnej<sup>151</sup>, a także protestując – wspólnie z teatralnymi tradycjonalistami – przeciwko wszelkiej autonomii elementów dekoracyjnych i samemu pojęciu „dekoracja”<sup>152</sup>. Będąc u szczytu politycznego i eksperymentalnego zaangażowania, napisał gniewnie: „Malarstwo wyrzucamy obecnie z teatru. [...] Tak nam dokuczycie. Wolimy fotomontaż, plakaty, reklamy świetlne, ostre w rysunku i w kolorze okładki amerykańskich magazynów i cenników”<sup>153</sup>.

Postulując zdecydowane podporządkowanie pracy scenografa całościowej koncepcji inscenizacyjnej (co oznaczało personalne podporządkowanie reżyserowi)<sup>154</sup>, Schiller wiązał ją nie z tworzeniem obrazów, ale z konstruowaniem przestrzeni dla działań aktorskich. Powracającym motywem, zwłaszcza wczesnych wypowiedzi artysty, jest wysuwanie na pierwsze miejsce architektury, na bazie której rozwinął się „najesencjonalniejszy składnik sztuki teatralnej: sztuka ruchu”<sup>155</sup>. Tymczasem – dodawał po chwili Schiller – teatr

149 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 267.

150 Leon Schiller, *Myśli o odrodzeniu teatru*, cyt. za: tegoż, *Na progu nowego teatru*, dz. cyt., s. 223.

151 Zob. tenże, *Wystawa i reżyseria*, [w:] tamże, s. 289.

152 „Samo już słowo dekoracja kryje w sobie nieporozumienie; każe nam myśleć o ozdobach, więc o czymś może pięknym i ciekawym, ale organicznie niekoniecznym, dowolnym, przypadkowym, bez czego rzecz dekorowana doskonale istnieje

może” (tenże, *Teatr Polski w Warszawie*, [w:] tamże, s. 413).

153 Tenże, *Teatr jutra*, [w:] tegoż, *Droga przez teatr 1924–1939*, dz. cyt., s. 51. Swoją drogą jest tu wyraźne wskazanie na inspirację estetyką konstruktywistyczną, która posługiwała się bardzo chętnie fotomontażami, a w typografii stosowała te same wzorce, na które wskazuje Schiller.

154 Jego najmocniejszym wyrazem jest może fragment *Referatu programowego Nadzwyczajnego Zjazdu ZASP z roku 1936*: „Scenograf nowoczesny, na równi z aktorem

i dramaturgiem współpracuje z reżyserem od pierwszej chwili do premiery, od analizy psychologicznej i formalnej aż do montażu. Pobudza inwencję aktorów i reżysera swą wyobraźnią i swym doświadczeniem plastycznym, lecz kompozycję scenograficzną, tak jak tańca, tworzy wyłącznie na planie treści utworu dramatycznego, z elementów celowo wybranych, dla dramatu niezbędnych” (cyt. za: tamże, s. 306).

155 Tenże, *Forma sceniczna „Peer Gynta”*, [w:] tegoż, *Na progu nowego teatru*, dz. cyt., s. 142.

współczesny nie ma architektury odpowiedniej dla swoich poszukiwań, a jest oczywiste, że mieć powinien, bo przestrzeń teatralna to nie jest przestrzeń malarska, lecz architektoniczna. Co znamienne, jako znaki nadziei na zmianę tej sytuacji wymienia Schiller w pierwszym rzędzie poszukiwania inscenizatorów (Craiga i Reinhardta), a nie nowe koncepcje budynku teatralnego. Można więc zakładać, że – zgodnie ze swoją późniejszą praktyką – dążył do przekształcenia architektury przestrzeni scenicznej w taki sposób, by umożliwiła rozwinięcie tej dziedziny, w której – zgodnie z relacjami wielu świadków i ocenami badaczy – osiągnął największe mistrzostwo: muzyczno-plastycznych kompozycji ruchowych dużych grup ludzkich odpowiednio rozmieszczonych w przestrzeni i poprzez „ruch dramatycznie wypowiedzany”<sup>156</sup> przestrzeń tę wytwarzających.

Już jako dojrzały i uznany artysta Schiller zapisał swój program scenograficzny we wspomnieniu o współpracy z Wincentym Drabikiem przy inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego (prem. 11 czerwca 1926).<sup>157</sup> Według tej relacji znany ze skłonności do rozbudowanych dekoracji artysta miał właśnie wtedy zrozumieć,

*że w tak polimorficznym i tak polifonicznym widowisku, jakim była „Nie-Boska komedia” (1926 r.) nie ma miejsca na popis dekoratorski sprzed lat siedmiu, że wszystkie elementy sztuki scenicznej muszą służyć idei wydobytej z dramatu, muszą najskuteczniej w jej kierunku agitować. Zżymał się Drabik i męczył, gdy mu inscenizator [czyli sam Schiller – DK] wszystko, co kokietowało jeszcze estetyzmem i wartość czysto piktoralną posiadało, bez miłosierdzia ze sceny wyrzucił. [...] A kiedy mu reżyser [...] wytłumaczył, że za pomocą*

*form konstrukcyjnych większy efekt osiągnie, niż gdyby scenę zappełnił dekoracjami „opisowymi”, mającymi dać iluzję rzeczywistości lub jej symbol, skrót stylizowany, bardzo ornamentacyjnie potraktowany; że do eksperymentu tego zmusza nas dzisiejsza postawa antynaturalistyczna, ale i antyestetyczna zarazem, że szereg podobnych doświadczeń, w duchu rozważnego utylitaryzmu czynionych, wyleczy nas wszystkich z hypertrofii „kunsztarstwa” i doprowadzi do „realizmu komponowanego”, treściwego w swym wyrazie, oszczędnego, a przecież dynamicznego, nie poprawiającego, „nie upiększającego” natury, a przecież monumentalnego, i gdy w chwilę potem tłum zappełnił scenę, [...] gdy z rytmu w rytm, z obrazu w obraz przechodzić zaczął, stał się chórem wielogłosowym i rozbił się na szereg grup rozmyślnie niesymetrycznie ustawionych, złożonych z postaci drobniawczo wymodelowanych zarówno pod względem psychologicznym jak i gestycznym; gdy chór ten nie będąc już ornamentem statycznym przestrzeni scenicznej z rzadka tylko zamierał w jakimś patetycznym geście, wciąż był w ruchu, skomplikowanym, lecz w karby kontrapunktu ujętym, wciąż splatał się z aktorami-protagonistami i wciąż był aktorem; gdy wreszcie ten wielokształt figur i scen okonturowany i zrytmizowany został przez muzykę i światło, które tu również jako „dramatis personae” wystąpiły – zrozumiał Drabik, że te ograniczenia pomysłowości dekoratorskiej torują drogę nowym możliwościom twórczym, że dobrowolne ubóstwo zysk nieraz oczekiwany przyniesie<sup>157</sup>.*

Cytat długi, ale konieczny, bo poprzez przypomnienie o Drabiku pokazuje zasadniczy sens i kierunek przemian dokonujących się w tym czasie w sposobie rozumienia i uprawiania scenografii<sup>158</sup>,

156 Właśnie za „sztukę ruchu dramatycznie wypowiedzanego” uznawał Schiller teatr przede wszystkim, zob.: tenże, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, cyt. za: tegoż, *Na progu nowego teatru*, dz. cyt., s. 162.

157 Tenże, „*Artysta teatru*” [Wincenty Drabik], [w:] tegoż, *Droga przez teatr*, dz. cyt., s. 266–267.

158 Kwestią do dyskusji jest, czy Schiller sam wypracował ten program, czy też raczej zawdzięczał go współpracy z innymi artystami. W przypowieści o Drabiku obsadza się w roli pewnego swych przekonań mentora, niemal „mędrca”, który „z humorem” uczy stojącego na niższym poziomie edukacji „adepta” (paternalizm

i egocentryzm tej opowieści są wręcz porażające). Tymczasem wspomnienie Andrzeja Pronaszki o nieporozumieniach przy pracy nad *Opowieścią zimową* wskazuje, że u początków Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego układ ról był inny i że to Schiller był „adeptem” braci Pronaszków.





75-76

Zygmunt Krasiński *Nie-Boska komedia*, Teatr  
im. Wojciecha Bogusławskiego, scen. Wincenty  
Drabik, prem. 11 czerwca 1926. MT

77

Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Polski  
w Warszawie, scen. Stanisław Jarocki, prem.  
2 listopada 1935. Fot. Stanisław Brzozowski/IT



a jednocześnie ujawnia w całej okazałości, na czym według Schillera polegał proces wytwarzania przestrzeni scenicznej, którego współtwórcą był scenograf jako „architekt form konstrukcyjnych”. Nie ulega wątpliwości, że jego część stanowi nie tylko układ przestrzeni, umieszczone w niej elementy scenograficzne czy światło, ale także (a dla Schillera może wręcz przede wszystkim) swoista „żywa scenografia” tworzona przez odpowiednio skomponowany, daleki od przypominającej musztrę jednolitości, ale zarazem zgrany i zharmonizowany chór. Zachwycającą widzów „jedność w wielości” umożliwić i wesprzeć miała konstrukcja sceniczna, tworząca wraz z chórem całościową kompozycję scenograficzną. Jej wykreowanie z konieczności wymagało scen o wielkich rozmiarach a także zróżnicowanych poziomach (inaczej poszczególne grupy wzajemnie by się zasłaniały), co już na najprostszym poziomie generowało podstawowe cechy teatru „ogromnego”.

Cechy te w znakomitym syntetycznym artykule podsumowującym wieloletnie badania i dyskusje zebrał swego czasu Jacek Popiel. W odniesieniu do scenografii zwracał w pierwszej kolejności uwagę na to, że:

*W teatrze monumentalnym dekoracja malowana, płaska, ilustracyjna zastąpiona została architektonicznym rozplanowaniem przestrzeni scenicznej. [...] Arealistyczną monumentalną plastykę sceniczną cechuje dążenie ku syntetyzmowi i symbolizmowi. To te czynniki sprawiły, że niezwykle bogate dramaturgicznie przedstawienia, zawierające niejednokrotnie od kilku do kilkunastu obrazów, tworzyły jednolite całości. [...] Syntetycznie kształtowane przestrzenie sceniczne w znacznym stopniu dopomagały w wyrażeniu treści ideowej dramatu. [...]*

*W teatrze monumentalnym Schillera istotną rolę odegrała wywiedziona z teatru misteryjnego*

*i teatru elżbietańskiego zasada „trójdzielności” czy „trójkondygnacyjności” sceny. [...]*

*W teatrze monumentalnym ogromną rolę odgrywało światło, które w sposób szczególny podkreślało dramaturgię widowiska; to ono umożliwiało wyodrębnienie postaci, miejsca, sytuacji z całości sceny i tym samym budowanie określonych znaczeń, napięć dramatycznych [...].*

*Trudno sobie wyobrazić teatr monumentalny, szczególnie monumentalizm inscenizacyjny Schillera, bez sugestywnie wyreżyserowanych scen zbiorowych. [...] Schiller reżyserując masy ludzkie nie unikał realistycznych środków wyrazu, ale w ujęciu poszczególnych obrazów jako dramatycznych całości kompozycyjnych wyraźnie przejawiała się tendencja do syntetyzowania zjawisk [...].*

*Międzywojenny teatr monumentalny [...] szukał „potężnych oszołomień”. Przejawiało się to między innymi w marzeniu o wielkich przestrzeniach teatralnych, ogromnej ilości widzów i takich środkach wyrazu, które budziły w widzu poczucie niezwyklej mocy magii teatru<sup>159</sup>.*

Cytując te fragmenty syntezy Jacka Popiela i wykorzystując je jako podsumowanie rozważań wcześniejszych, muszę jeszcze zwrócić uwagę na szczególną właściwość teatru monumentalnego wskazaną w ostatnim akapicie. Jest nią dążenie do uzyskania maksymalnej skuteczności performatywnej, do podporządkowania widzów sile scenicznie kreowanej rzeczywistości.<sup>177</sup> Popiel przywoływał jako argument fragment recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego z *Kordiana* (Teatr Polski w Warszawie, prem. 2 listopada 1935), w której znakomity felietonista i popularny krytyk teatralny pisał nie o żadnej magii, ale bardzo konkretnie o ugniataaniu widza jak wosku, upijaniu go i chłonięciu przez niego narkotyku teatru „dużymi haustami”<sup>160</sup>. Boy poddawał się tym odurzeniom, ale wcale nie uznawał ich za jednoznacznie pozytywny efekt

159 Jacek Popiel, *Polski teatr monumentalny*, [w:] tegoż, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1995, s. 234–236.

160 Tadeusz Boy-Żeleński, *Słowacki – „Kordian”*, [w:] tegoż, *Pisma*, oprac. Jan Kott, t. XXVI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 279–280, cyt. za: tamże, s. 241.

oddziaływania totalności sceny. W swoim krytycznym sceptycyzmie był bliższy Bertoltowi Brechtowi z jego słynnych analiz teatraliki faszystu<sup>161</sup>, gdzie może najprecyzyjniej i najpełniej udało się pokazać, jak niebezpieczna jest „magia teatru” przejęta przez reżyserów performansów społecznych. W Polsce wprawdzie nie doszło do regularnego powoływania takich narkotycznych seansów, jak faszystowskie marsze czy nazistowskie parteitag<sup>162</sup>, ale i u nas monumentalizm szybko został doceniony przez coraz bardziej autorytarne władze. Już przed II wojną stał się stylem państwowych przedstawień społecznych<sup>163</sup>, by po roku 1949 osiągnąć swoją kulminację i prawdziwie ogromny rozmach w manifestacjach stalinowskich, będących bodaj najbardziej spektakularnym XX-wiecznym przykładem przejścia od scenografii teatralnej do społecznej.

Scenografia jako sztuka konstruowania warunków wytwarzania przestrzeni odgrywała ogromną rolę w procesie oddziaływania teatru monumentalnego na widownię, nawet jeśli dyspozytyw przestrzenny sceny pudełkowej nie został zmieniony. Boy zwracał uwagę na znaczenie, jakie dla skutecznego oszalałowania widza miało zachowanie ciągłości czasowej, co wiązało się z brakiem kurtyny, a także ze scenograficznie kreowaną jednolitością przestrzeni. Ta – co wielokrotnie podkreślali twórcy, krytycy i badacze – umożliwiała albo rzeczywistą ciągłość przedstawienia, albo – dzięki bardzo szybkim zmianom dekoracji – znaczne skrócenie niweczających ją przerw. Umożliwiało to poddanie publiczności „zmasowanemu” atakowi i oczywiście wpływało na przebieg i efekt wytwarzania przestrzeni, która w doświadczeniu widza ustanawiała się jako totalnie odurzający, a zarazem widocznie odmienny od codziennej rzeczywistości „inny świat”.

To właśnie tu pracowała tak wysoko ceniona i tyle razy podkreślana „misteryjność” teatru monumentalnego, o przedstawieniach którego mówiono często jako o „snach”, „wizjach”, „obrzędach”. Już młody Schiller pisał o niej w kategoriach narkotycznego oddziaływania na widza przez teatr nieukrywający swych ideologicznych przekonań i niewstydzający się ich propagowania:

*Monumentalny teatr przeszłości miał na celu dostarczenie widowni potężnych oszołomień przez przenoszenie zahipnotyzowanej duszy wielotysięcznego tłumu w strefę mistyczną dramatu; nie wstydził się on swej słuszności, owszem roztaczał ją ostentacyjnie przed oczyma widzów – tym się tłumaczy jawna zazwyczaj machinaria jego i architektura, nie kusząca się o uprawdopodobnienie tego, co się na scenie działo. Widz teatru monumentalnego uczestniczy w widowisku podobnie, jak to czynił w pra-teatrze i jest owym dawnym chóralnym aktorem, narkotyzującymi elementami gry i scenerii z akcją przedstawienia złączonym. Teatr monumentalny we wszystkich swych odmianach (zarówno hieratyczny jak demotyczny) w każdej epoce swego życia (nawet elżbietański i poniekąd świecki francuski XVI i XVII wieku) hołdował tej zasadzie współtwórczości, którą stopniowy upadek dekoracyjności i przewaga pierwiastków realistycznych teatru nowoczesnego podkopały. Teoretycy sceny przyszłości od nowa torują drogę prątknotom widza teatralnego<sup>164</sup>.*

Praktycy także. Schiller, który wkrótce do nich dołączy, tworzył będzie i niezwykle skutecznie umacniał teatr monumentalny, „teatr świąteczny, religijny niemal, świątynię godów życia i sztuki”<sup>165</sup>, jakby zapominając, że tę często cytowaną autodefinicję poprzedził protestem przeciwko tym, którzy chcą

161 Zob.: Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu*, wybór, układ i noty Werner Hecht, przekład zespołowy; wiersze i „Teksty do ćwiczeń dla aktorów” przeł. Maria Kurecka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

162 Nie sposób jednak zapomnieć podziwu, z jakim o nazistowskich widowiskach pisał językiem używanym do opowia-

dania o teatrze monumentalnym jeden z jego protagonistów, zob.: Edmund Wierciński, *Tegoroczne letnie festiwale teatralne w Niemczech* (1935), [w:] tegoż, *Notatki i teksty z lat 1921–55*, oprac. Anna Chojnacka, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 96–100.

163 Pisałem już o tym w książce *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbi-

gniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 264.

164 Leon Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*, [w:] tegoż, *Na progu nowego teatru*, dz. cyt., s. 191.

165 Tenże, *Myśli o odrodzeniu teatru*, [w:] tamże, s. 224.



sprowadzić wszystkie odmiany i rodzaje przedstawię teatralnych do tego jednego, uznawanego za najwyższy.

Narkotyczna misteryjność, o której Schiller marzył, poprzez repertuar, a także ze względu na okoliczności historyczne, związała się w Polsce nierozzerwalnie z parareligijnym przeżywaniem wspólnoty narodowej. Po latach Tymon Terlecki stwierdził jednoznacznie:

„Teatr monumentalny w Polsce złączył się z ideą narodu jako ideą metafizyczną, jako przeznaczeniem zbiorowości w toku jej zmiennych losów”<sup>166</sup>.

Stał się więc nowocześnie oszałamiającą świątynią narodową, świątynią – dodajmy – w której „słuszności” romantycznej idei ofiary i poświęcenia jako idei metafizycznej o wymiarze eschatologicznym nic nie kwestionowało<sup>167</sup>. W tym sensie był to nie tyle polski teatr monumentalny, ile – teatr monumentalny polskości.

Można postawić tezę, że dążenie do totalnego wpływu na widza było wspólne „dionizyjskiemu” romantyzmowi Schillera i konstruktywizmowi. Istnieje tu jednak ważna różnica: o ile Schiller operował pozaracjonalnymi środkami rytmizacji i muzykalizacji, o tyle konstruktywizm dążył do odkrycia i zastosowania obiektywnych procedur, analitycznego rozumu i matematycznego ładu. Chciał porządkować a nie oszałamiać, organizować poprzez odkrycie i zastosowanie „obiektywnych” zasad. Wart wciąż przemyślenia paradoks polegał na tym, że w Polsce te dążenia się spotkały i w rezultacie konstruktywistycznie budowana przestrzeń stała się sceną pozbawionych ironii, dystansu i samokrytycyzmu seansów zbiorowych uniesień.

## Konstruktywizm dekoracyjny

Uznanie, jakie zdobyły przedstawienia Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie w latach 1924–1926, a potem tryumf teatru monumentalnego zwieńczony premierą trzeciej (i uznanej za najlepszą) wersji inscenizacji *Dziadów* Schillera i Pronaszki na scenie Teatru Polskiego (prem. 15 grudnia 1934) <sup>178–79</sup>, sprawiły, że zwrot przestrzenny i paradygmat konstruktywistyczny stały się nie tyle konsekwentnym przejawem określonej ideologii i przyjętej na stałe postawy artystycznej (jak to było w przypadku Andrzeja Pronaszki), ile pewną możliwą do wyboru strategią, po którą sięgano – niekiedy w sposób bardzo udatny – w określonych przypadkach, najczęściej po prostu we współpracy z Schillerem. O takim właśnie przypadku „okazjonalnego nawrócenia” na konstruktywizm opowiadał Schiller we wspomnieniu o Drabiku, zaś przykładami podobnego oddziaływania inscenizatora podporządkowującego sobie scenografa mogą być monumentalne kompozycje przestrzenne Stanisława Jarockiego do *Kordiana* (przywołanego już tu kilka akapitów wcześniej) czy Stanisława Śliwińskiego do *Samuela Zborowskiego* (Teatr Polski w Warszawie, prem. 24 czerwca 1927)<sup>168</sup>. <sup>180–82</sup>

Charakterystyczne, że gdy kilka lat po współpracy z Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego Drabik opracowywał scenografię do *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Emila Chaberskiego (Teatr Narodowy, prem. 14 kwietnia 1930) <sup>183</sup>, styl monumentalno-narodowy realizował już nie architektonicznie i „bryłowato”, ale „pikturalnie”, stosując „warsztat techniczny [...] niezbyt nowoczesny, bo oparty na malowanych prospektach”<sup>169</sup>. Mimo to zachował podesty i schody ewidentnie

166 Tymon Terlecki, *Polski teatr monumentalny*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, pod red. Lidii Kuchtówny i Jana Ciechowicza, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2000, s. 9.

167 Świetnie widać to w recenzjach z *Kordiana*, przywołanych przez Edwarda Krasieńskiego, zob.: tenże, „*Coś z oratorium i coś z latarni magicznej*” – „*Kordian*” *Słowackiego w inscenizacji Leona Schillera*, [w:] tamże, s. 64–65.

168 Konstruktywizm Śliwińskiego, jednego z najważniejszych scenografów polskich

dwudziestolecia, nie ogranicza się tylko do *Samuela Zborowskiego*. Jan Lorentowicz pisał, że „Śliwiński wniósł do scenografii polskiej elementy konstrukcji architektonicznej na większą skalę” a „jego pomysły konstrukcyjne są w naszej scenografii czymś nowym i bardzo indywidualnym” (Jan Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1938, s. LVI–LVII). O umiejętności funkcjonalnego konstru-

owania przestrzeni scenicznych świadczą też scenografie do zrealizowanych z Schillerem w Teatrze Polskim w Warszawie inscenizacji dramatu współczesnego: *Opery za trzy grosze* Brechta (prem. 4 maja 1929) i *Broadwayu* George’a Abbota i Phillipa Dunninga (prem. 7 czerwca 1928).

169 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 325.



78-79

Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski  
w Warszawie, scen. Andrzej Pronaszko,  
prem. 15 grudnia 1934. IT



80-82

Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Stanisław  
Śliwiński, prem. 24 czerwca 1927. MT



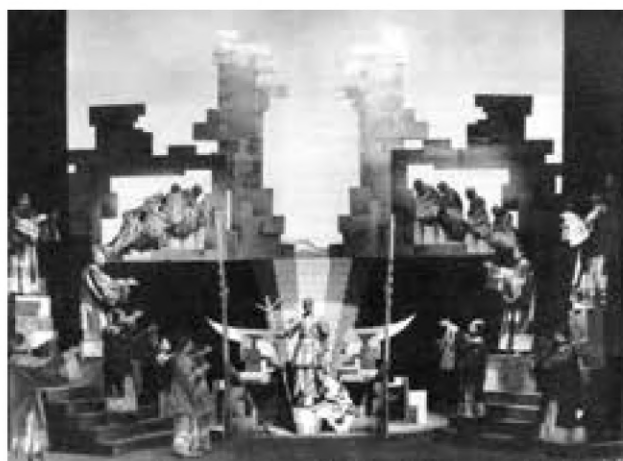


83

Stanisław Wyspiański *Legion*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, prem. 14 kwietnia 1930. ATN

84

Paul Claudel *Spoczynek dnia siódmego*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Wincenty Drabik, prem. 15 grudnia 1928. ATN



85

Tadeusz Miciński *Książ Piatomkin*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkanie, prem. 6 marca 1925. MT



86

Ferdynand Goettel i Rafał Malczewski *Król Nikodem*, Teatr Rozmaitości we Lwowie, scen. Władysław Daszewski, prem. 30 października 1930. IS PAN





przejęte od Pronaszków, co pozwoliło reżyserowi Chaberskiemu na stworzenie bardzo chwalonych kompozycji tłumów. Nie był to może konstruktywistyczny teatr monumentalny wyrastający z głębokich przekonań artystycznych (jak u Pronaszkki), ale przynajmniej udalnie na taki wyglądał<sup>170</sup>.

W duecie z Chaberskim Drabik nieco wcześniej zrealizował dekoracje do *Lelewela* Wyspiańskiego (Teatr Narodowy, prem. 29 listopada 1928), które Zenobiusz Strzelecki uznał za „jeden z najpiękniejszych przykładów dekoracji Drabikowskiej, a jednocześnie brylowatej, nie piktoralnej”<sup>171</sup>. Wcześniej jeszcze scenograf pracował z młodym Waławem Radulskim przy inscenizacji *Spoczynku dnia siódmego* Paula Claudela (Teatr Narodowy, prem. 15 grudnia 1927)<sup>172</sup>, które to przedstawienie Tymon Terlecki w syntetycznym tekście *Tendencje formalne teatru polskiego* uznał za przykład wykorzystania „konstruktywizmu czystego” w polskim teatrze.<sup>173</sup>

Źródła tego nurtu widział wybitny krytyk oczywiście w Rosji, głównie w twórczości Meyerholda, a charakteryzował go jako część szerszej „antynaturalistycznej, antyiluzjonistycznej, antymalarskiej tendencji teatru nowoczesnego”:

*Scena ukształtowana według zasady tego prądu staje się – żeby strawestować słowa Le Corbusiera – maszyną do gry aktorskiej, abstrakcyjną, racjonalistyczną, schematyczną, utylitarnie pojętą konstrukcją, na której można swobodnie, z najwyższą swobodą intencji twórczej, rozplanować słowo, ruch, gest. W ten sposób cała przestrzeń sceny i każdy moment rzeczywistości scenicznej, [...] każda wygłaszana kwestia podlega zdynamizowaniu. W Polsce ten konstruktywizm czysty*

*znalazł zastosowanie w inscenizacjach Schillera – Daszewskiego („Wojna wojnie!” Nowaczyńskiego) i Radulskiego – Drabika („Spoczynek dnia siódmego”). Śladów konstruktywizmu mechanicznego, tzn. odstawiającego fakturę i maszynierę sceny, dopatruje się Zawistowski w „Kniaziu Patiomkinie”<sup>173</sup>.<sup>174</sup>*

Charakterystyka powyższa oparta jest na nieco ogólnikowych i – by tak rzec – zewnętrznych rozpoznaniach, bardzo często pojawiających się w ówczesnej prasie teatralnej, która o teatrze Meyerholda pisała bardzo dużo, zazwyczaj jednak opierając się na wiadomościach z drugiej ręki<sup>174</sup>. Powtarzane za radziecką prasą lub nielicznymi kompetentnymi widzami opinie tworzyły silnie działające wyobrażenie o teatrze konstruktywistycznym jako radykalnie arealistycznym, pozbawionym dekoracji, maszynowym, jeśli nie wręcz zautomatyzowanym. Wzmacniały je reprodukowane chętnie fotografie z przedstawień teatru Meyerholda, a cały ten zespół powtarzanych ogólników, stereotypów, fragmentarycznych ocen i fantazji tworzył w tym czasie coś w rodzaju matrycy stosowanej do rozpoznawania na polskich scenach przypadków konstruktywizmu „czystego”.

Chciałbym się teraz przyjrzeć kilku najgłośniejszym. Po pierwsze dlatego, że niektóre z nich pojawiają się regularnie w opracowaniach dotyczących awangardowej scenografii, a po drugie – dla wskazania pewnego kierunku dalszych badań nad teatrem polskim dwudziestolecia, w którym wciąż istnieje bardzo wiele białych plam lub pustych pól ukrytych niestety często za powtarzanymi od lat stereotypami. Jedną z takich plam jest twórczość Waławia Radulskiego, którą z politycznie generowanej niepamięci (nazwisko Radulskiego jako emigranta londyńskiego i późniejszego współpracownika Sekcji

170 Szczegółowy opis i liczne ilustracje, zob.: Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*, Teatr Narodowy w Warszawie, Warszawa 2015, s. 93–97.

171 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 323. Ten sam autor tak opisywał tę scenografię: „Wszelka stylizacja realistyczna została odrzucona. Z kolumn i ścian zostały tylko graniasto-słupy [...]. Jednolity rytm brył, założenie

symetryczne przy pewnej asymetrii, rama sceniczna ujmująca całość w rodzaj portyku zamkniętego łukiem [...]. Zmonumentalizowany jest nawet stół o serwecie w rzeźbiarskie fałdy [...]”; tamże.

172 Szczegółowy opis scenografii, zob.: Mirella Korzus, *Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika*, Archiwum Sztuki Polskiej, t. 4, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009, s. 156–157;

<http://kpbc.umk.pl/dlibra/docmetadatta?id=137765&from=publication>, data dostępu: 4 września 2019.

173 Tymon Terlecki, *Tendencje formalne teatru polskiego*, cyt. za: tegoż, *Od Lwowa do Warszawy...*, dz. cyt., s. 499–500.

174 Więcej na ten temat zob.: Katarzyna Osińska, *Świadkowie i świadectwa. Polska recepcja Meyerholda do roku 1939*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 3–4, s. 49–77.

Polskiej Radia „Wolna Europa” objęte było zakazem cenzorskim) wyrwał Zbigniew Osiński<sup>175</sup>. Dziś jego dzieło kontynuuje Diana Poskuta-Włodek<sup>176</sup>, zapożyczając kolejne poświęcone artyście publikacje. Wciąż jednak nie mamy kompetentnego i całościowego opracowania twórczości reżyserskiej Radulskiego, który – jak sam z goryczą wspominał<sup>177</sup> – nie zdołał przed wybuchem wojny zdobyć tak mocnej pozycji jak Schiller czy inni wysoko cenieni reżyserzy warszawscy, a później z winy historii został pozbawiony możliwości dalszej pracy w takim teatrze, który go istotnie pasjonował i w którym mógł odegrać niezwykle ważną rolę.

We wczesnym okresie swej twórczości Radulski pozostawał pod wpływem Meyerholda, do czego sam się po latach przyznawał<sup>178</sup>. Był to głównie wpływ praktyczny, dotyczący rozwiązań inscenizacyjnych, a nie jakiejś generalnie rewolucyjnej wizji teatru. Widać to w charakterystycznym sposobie, w jaki reżyser opisywał styl zastosowany w inscenizacji *Króla Nikodema* Ferdynanda Goetla i Rafała Malczewskiego (Teatr Rozmaitości we Lwowie, dek. Władysław Daszewski, prem. 30 października 1930): <sup>176</sup>

*Wychodzę z założeń konstruktywizmu. W danym wypadku będzie to konstruktywizm dekoracyjny, coś w rodzaju imitacji kontrapunktu. Ten rodzaj odpowiada, moim zdaniem, jak najlepiej formie literackiej autorów „Nikodema”. Konstrukcja sceniczna pomaga rozwinięciu gry zespołu, będąc jednocześnie niejako ujęciem dekoracyjnym terenu<sup>179</sup>.*

Określenie „konstruktywizm dekoracyjny”, choć w świetle wszystkiego, co wyżej napisałem o zwro-

cie przestrzennym i odrzuceniu dekoracji może się wydać wewnętrznie sprzeczne, jest całkiem precyzyjne właśnie w tym znaczeniu, że mówi o pewnej zewnętrznej formule użytej jako styl czy wręcz konwencja inscenizacyjna, niewynikająca z całościowych rozpoznania, od których rozpocząłem. W tym sensie inscenizacje Radulskiego – i warszawskie, i lwowskie, i późniejsze, najbardziej chyba dojrzałe krakowskie – zrealizowane we współpracy z Tadeuszem Orłowiczem<sup>180</sup>, stanowią przykłady przejścia i użycia tych elementów konstruktywizmu, które uznano za przydatne do realizacji konkretnych zadań inscenizacyjnych względnie tradycyjnego teatru dramatycznego. To o takim właśnie „ujęciu konstruktywistycznym” pisał Terlecki w recenzji z *Króla Nikodema*, definiując je jako „zabudowanie przestrzeni scenicznej dynamicznie współdziałające z grą aktorów, ułatwiające rytmiczne ukształtowanie akcji dramatycznej”<sup>181</sup>. Z pewnością nie jest to definicja oparta na głębokim rozumieniu konstruktywizmu i jego zaplecza programowego. Ale takie właśnie rozumienie „ujęcia” i „zastosowania” funkcjonowało w polskim teatrze, zmieniając – pod wpływem awangardy, ale bez właściwej jej postawy rewolucyjnej i eksperymentalnej – praktykę scenograficzną i przyczyniając się do tego, że konstruktywizm stał się podstawą paradygmatycznych zmian, jakie zaszły w tej dziedzinie w dwudziestolecie międzywojennym.

Najbardziej bodaj znanymi przykładami tak rozumianego konstruktywizmu, pojawiającymi się niezwykle często w publikacjach o polskiej awangardzie teatralnej, są dwie inscenizacje Leona Schillera na scenie Teatru Polskiego

175 Zob. m.in.: Zbigniew Osiński, *Radulski Waclaw*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIX, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków-Wrocław 1986; tenże, *Waclaw Radulski (1904–1983)*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 1–2, s. 15–54.

176 Zob.: Diana Poskuta-Włodek, *Radulski, temat zamknięty?*, „Didaskalia” 2007, nr 77 oraz też hasło *Waclaw Radulski* w Encyklopedii Teatru Polskiego; dostęp on-line: <http://encyklopediateatru.pl/osoby/19226/waclaw-radulski#>, data dostępu: 2 września 2019.

177 Zob. Waclaw Radulski, *Quasi-pamiętnik uložony z listów*, cz. 1, „Dialog” 1979, nr 2, s. 134.

178 Zob. tamże, s. 130. Radulski w listach do Zbigniewa Osińskiego, które złożyły się na *Quasi-pamiętnik*..., prostował jednak legendę, że był uczniem Meyerholda, informując, że widział jego dwie prace i był „raz czy dwa na jego wykładach w Leningradzie”; tamże, s. 134. Inna rzecz, że legendę tę przed wojną sam stworzył, na przykład opowiadając w rozmowie z Tymonem Terleckim, że spędził „rok w klasie reżyserii Meyerholda”; za: Tymon Terlecki, *Od Lwowa do Warszawy*,

dz. cyt., s. 30, czego zresztą edytorzy pism Terleckiego nie prostują.

179 *Rozmowa z Waclawem Radulskim*, cyt. za: Tymon Terlecki, *Od Lwowa do Warszawy*, dz. cyt., s. 31.

180 Opisuje je Diana Poskuta-Włodek w monografii *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1919–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 244–250.

181 Tymon Terlecki, *Król Nikodem*, cyt. za: tegoż, *Od Lwowa do Warszawy*, dz. cyt., s. 39.

w Warszawie: *Wieża Babel* Antoniego Słonimskiego (prem. 18 maja 1927) i *Wojna wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego (prem. 5 listopada 1927). Autorem scenografii do pierwszej był Tadeusz Gronowski, do drugiej – Władysław Daszewski.

Tadeusz Gronowski, znany bardziej jako grafik, jeden z twórców nowoczesnego plakatu polskiego, w latach 20. zajmował się też scenografią, będąc jednym z reprezentantów tendencji antyrealitycznych w teatrze. Używał różnych estetyk i różnych strategii stylizacji, od ekspresjonizmu w *Od poranka do północy* Geорга Kaisera (Teatr Polski w Warszawie, reż. Aleksander Zelwerowicz, prem. 21 lutego 1924) <sup>182</sup> po syntetycznie oszczędny realizm w *Idiocie* według Dostojewskiego w Teatrze „Szkarłatna Maski” (prem. 25 lipca 1925) <sup>182</sup>, z którym stale współpracował, także przystosowując na jego potrzeby salę przy ulicy Jasnej 3. W tym samym 1925 roku Gronowski po raz pierwszy pracował z Leonem Schillerem przy inscenizacji *Słomkowego kapelusza* Eugène’a Labiche’a w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego (prem. 10 października 1925), kpiąc z konwencji dawnego teatru i malując na kulisach „nie tylko gzymsy i obrazy, ale nawet meble i kwiaty w wazonach” <sup>183</sup>. Do historii i albumów z dokonaniem polskiej awangardy teatralnej przeszedł jednak jako twórca scenografii do *Wieży Babel* <sup>189–97</sup>, która tak modelowo realizowała strategię zewnętrznego naśladowania konstruktywizmu, że Mieczysław Szczuka oskarżył jej autora o plagiat <sup>184</sup>.

Gronowski rzeczywiście wykorzystywał w *Wieży Babel* elementy jakby żywcem wzięte z awangardowych wizji przemysłowej przyszłości: masywne belki konstrukcyjne biegnące ukosem przez scenę, fantazyjne windy, symetrycznie rozmieszczone po bokach sceny wielkie megafony, rury i koła maszyn. Schiller dodał do tego rytmicznie skompo-

nowane grupy i powstała całość bardzo „konstruktywistyczna”, co prześmiewczo, a precyzyjnie opisał anonimowy recenzent „Dźwigni” <sup>185</sup>:

*Sztuka Słonimskiego ma tezę budującą, tematem jej jest budowanie, bohaterem – budowniczy – konstruktor. Dlatego zapewne w inscenizacji nadano jej oprawę, która miała pozory stylu konstruktywistycznego.*

*Malowany konstruktywizm Gronowskiego, obliczony na efekt optyczny widza, lecz nie na użytek aktora, usiłował miejscami naśladować rusztowania sceniczne Meyerholda. Na fotografii, pozbawione kolorowości, dekoracje te robią istotnie wrażenie budowli. Najlepiej rozwiązany był Prolog. Ale już w akcie pierwszym wylazło szydło z worka. Konstruktywizm bez zrozumienia jego podkładów społecznych i bez utylitarnej celowości – staje się bluffem. Dekoracje Gronowskiego pozostały tylko – dekoracjami – to nie budowle, organizujące przestrzeń sceny i wzbogacające możliwości ruchu poszczególnych aktorów i mas. Stupy z windami w akcie pierwszym nie związane są niczym z całością. Otwory wind, wysoko umieszczone, niczemu nie służą. Widz w głowę zachodzi, patrząc na słotczonych w dziurze robotników – „Kajś ta wlaź?”. Dwuwymiarowa rura zielona, zgięta w kolano nad pudłem centralnym, ozdobiona jest czterema strunami. Co to? Kable – czy... lira maszynowo-poetycka? Schody i skośne podia symetryczne w akcie drugim nie ułatwiły w niczym rozplanowania mas. Konstrukcja z mównicą – jedynie dobra rzecz w całej dekoracji – zasłonięta była dla czegoś przez pół aktu tarczą i zupełnie nie zużyta na wiecu (pomysł ulokowania na tej mównicy wariata, oświetlanego w ciągu kilku minut smugą reflektora podczas trzęsienia ziemi – był niecelowy, dekadentki). Akt trzeci, malarsko dobrze skomponowany, nie liczył*

182 O tej scenografii pisał Karol Irzykowski: „O upraszczających dekoracjach p. Gronowskiego różnie się wyrażano, jedni ujemnie, drudzy dodatnio. Mnie się ten styl podoba dlatego, że redukując wnętrze do ścian z płótna i paru mebli, izoluje i niejako podkreśla ludzi, rzuca pełne światło na ich życie duchowe. Ale to chyba

celu, gdy pokój zaczyna robić wrażenie wyprowadzki lub spustoszenia, które narobił komornik”; Karol Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. 1: 1896–1926, oprac. Janina Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 348–349.

183 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 472.

184 Zob.: Joanna M. Sosnowska, *Dlaczego w Parryżu nie było awangardy?*, dz. cyt., s. 127.

185 Możliwe, że był nim redagujący wówczas pismo Mieczysław Szczuka, możliwe też, że Witold Wandurski, który pisywał recenzje teatralne, a po tragicznej śmierci założyciela i głównego ideologa „Dźwigni” objął jej redakcję.



TEATR POLSKI: „OD PORANKA DO PÓŁNOCY”  
skicce dekoracyjne Tadeusza Gronowskiego



Obraz 3-ci: Na polu



87-88

Georg Kaiser *Od poranka do północy*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Tadeusz Gronowski,  
prem. 21 lutego 1924. Przedruk za: „Scena  
Polska” 1924 z. 2, s. 141.



89-92

Tadeusz Gronowski, projekty scenografii do *Wieży Babel* Antoniego Słonimskiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 maja 1927. MT

93-96

Antoni Słonimski *Wieża Babel*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 18 maja 1927. MT

**Chlubny wysiłek Teatru Polskiego – Nowy triumf Leona Schillera  
Potężna inscenizacja „Wieży Babel” Antoniego Słonimskiego**



Jób (Józef Szusterman)      J. Słonimski



Dymek (Tadeusz Łomski)      J. Słonimski



Elka (Elżbieta Świrszczyńska)      J. Słonimski



Polak (Elżbieta Świrszczyńska)      J. Słonimski



Elka (Elżbieta Świrszczyńska)      J. Słonimski



Elka (Elżbieta Świrszczyńska)      J. Słonimski



Elka (Elżbieta Świrszczyńska)      J. Słonimski



się jednak z treścią sztuki. Mowa tu ciągle o tym, że dynamo nie działa i światła nie ma, nawet elektrotechnik coś majstruje przy dynamo na scenie – a reklama świetlna „Cine Babel” płonie sobie przez cały czas na całego... Niezrozumienie istoty konstruktywizmu w pracy Gronowskiego ma zresztą swój równoważnik w absolutnej nieznajomości struktury społecznej (a więc i – dramatu socialnego) w sztuce Słonimskiego. Dlatego dekoracje na ogół harmonizowały z treścią<sup>186</sup>.

Oczywiście słyhać w tej opinii stronniczość, a i pewnie zazdrość wzbudzaną przez rozgłos, jaki dramat Słonimskiego i jego inscenizacja miały zapewnione ze strony środowiska, które autor współtworzył<sup>187</sup>. Niemniej jednak opis „malowanego konstruktywizmu” z jego powierzchownością, brakiem wiedzy o zapleczu społecznym i ideach artystycznych wydaje mi się bardzo trafny.

W tym kontekście trudno uniknąć pytania, czy podobnie można oceniać inną głośną scenografię „awangardową” wykonaną przez Władysława Daszewskiego do *Wojny wojnie!* Nowaczyńskiego? <sup>188</sup> Wydaje się, że sytuacja była tu inna, o czym zaświadcza zarówno świadkowie – krytycy, jak i badacze. Prawem analogii sięgnijmy na początek do tej samej „Dźwigni”, gdzie o *Wojnie wojnie!* pisał Witold Wandurski. Oceniając dramat jako „bzdurę” lub rozpisany na trzy godziny skecz z Qui Pro Quo, poeta i reżyser dodawał:

*Charakterystyczne, że w inscenizacji tej właśnie bujdy zastosowano po raz pierwszy w Polsce rusztowania sceniczne zamiast „dekoracji”. Konstrukcje Wł. Daszewskiego są trafne, dobrze pomyślane i solidnie wykonane. Można by poszczególne elementy mocniej sprzęgnąć w jedną całość orga-*

*niczną i opuścić niektóre niepotrzebne szczegóły, zwłaszcza w akcie pierwszym, skądinąd dającym największe możliwości w rozplanowaniu ruchu mas aktorskich. Stylizowany konstruktywistycznie portyk z kolumnami doryckimi wyłamuje się z całości i nie wiąże z dobrze dobudowanym „ślimakiem” w akcie ostatnim. Dobry był pomysł obracania sceny przy otwartej kurtynie: zdemontowano w ten sposób przewagę budowli rusztowaniowej nad zwykłymi, używanymi przez Reinhardta jeszcze „praktykablami”.*

*Czy nie symptomatyczne to dla naszych stosunków, że wybitni artyści polscy pozbawieni właściwego ich talentom pola pracy, muszą marnować siły i pomysły na bzdurach tego rodzaju, co „Wojna wojnie!”?*<sup>188</sup>

Żadnego narzekania na nielogiczność i brak świadomości klasowej, żadnego pomstowania na przejęcie sceny<sup>189</sup>. Wygląda to jak przyznanie, że scenografia Daszewskiego realizuje założenia konstruktywizmu, a nie tylko przejmuje jego zewnętrzne oznaki.

W tym, co Wandurski widział jako marnowanie sił, Stefania Zahorska, znakomicie analizująca inscenizację Schillera, dostrzegła zasadę nowoczesnej inscenizacji. Polega ona według krytyczki nie na wydobywaniu z materiału literackiego jakichś symboli i nastrojów, ale na jego interpretacji przy pomocy właściwych teatrowi środków dynamicznych. Zahorska nazywa to „konkretyzacją ukrytych możliwości” dramatu i podkreśla, że w nowoczesnym teatrze jest ona nie bierna, lecz aktywna. Wprawdzie wciąż pisze, że oznacza to wydobywanie istniejących w dziele możliwości, ale zgadza się już na to, że sens całości powstałej w ten sposób może być raczej dziełem reżysera niż autora. Para-

186 „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 43.

187 W prestiżowych i popularnych „Wiadomościach Literackich” (1927, nr 22) poświęcono premierze bardzo dużo miejsca. Zamieszczono całą stronę (s. 4) z fotografiami z przedstawienia (z nadtytułem *Potężna inscenizacja „Wieży Babel” Antoniego Słonimskiego*); recenzję literacką napisała Irena Krzywicka, a teatralną –

Władysław Zawistowski. Swoją drogą, warto by kiedyś spokojnie i bez emocji zapytać o wpływ tych medialnych koneksji na ustanowienie hierarchii znaczenia i wpływów w świecie artystycznym i teatralnym międzywojnia.

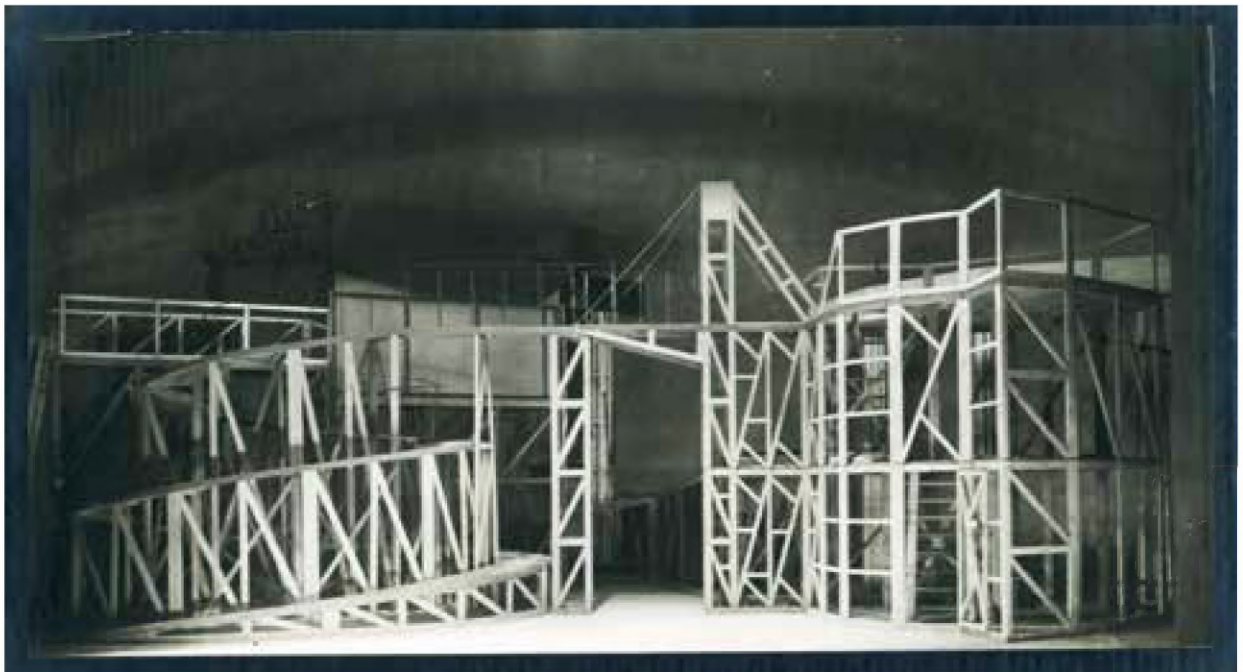
188 Witold Wandurski, *Wojna wojnie!*, „Dźwignia” 1928, nr 7, s. 24–25.

189 Ale pojawiły się oskarżenia o plagiat: w *post scriptum* Wandurski dodaje, że przyjaciele zwrócili mu uwagę na podobieństwa w konstrukcji przestrzeni *Wojny wojnie!* do jego scenografii do krakowskiej inscenizacji *Śmierci na gruszy*. Patrząc na projekty i zdjęcia do obu inscenizacji, trudno powiedzieć, o co chodziło owym „przyjaciółom”.



98-100  
Władysław Daszewski, projekty scenografii  
do *Wojny wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego,  
Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 5 listopada 1927. MT





101-102

Zdjęcia makiet do *Wojny wojnie!* Adolfa  
Nowaczyńskiego, Teatr Polski w Warszawie,  
scen. Władysław Daszewski,  
prem. 5 listopada 1927. MT







103-105  
Adolf Nowaczyński *Wojna wojnie!*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Władysław  
Daszewski, prem. 5 listopada 1927. MT



doks ten wydaje się pracować właśnie w przypadku *Wojny wojnie!*, gdzie Schiller jest „lojalny” wobec tekstu, co oznacza, że wyczytuje między jego wierszami więcej niż Nowaczyński w nich zapisał. Powstałe w efekcie przedstawienie ma groteskowy styl

*w którym elementy ultra-realistyczne splatają się z fantastycznymi, idealizacja formy z konstruktywizmem, w którym stwarza się konglomerat charakterystyki, podmalowanej psychologicznie, z czysto formalnym i sytuacyjnym komizmem. Duch nowoczesnej groteski został tu doskonale uchwycony. Harmonizacja poprzez dysonanse, komizm powstały z doprowadzenia realizmu do nadrealizmu. Zgodnie z tym charakterem w całej stronie plastycznej również groteskowy dysonans. Z jednej strony quasi-idealizacja, piękne nóżki kobiece, błyskotliwych; z drugiej karykaturalność tachmanów – i to wszystko na tle surowego konstruktywizmu, obnażonego szkieletu budowy, o ostrych załamanych liniach i wyraźnie przeciwstawionych osiach.*

[...]

*Koncepcja dekoracji p. Daszewskiego wykazuje doskonale zrozumienie tego typu inscenizacji i jeśli nawet jest widoczny na razie wpływ Meyerholda w jego pomysłach – w każdym razie nie może być mowy o jakimś ślepych naśladownictwie – raczej o pełnej zrozumienia aprobacie danego kierunku. W akcie I konstrukcja sceny nie ma wprawdzie właściwego uzasadnienia w samym rodzaju akcji i czyni wrażenie czysto dekoracyjnych komplikacji. Natomiast w akcie obłąkania dany jest po prostu klasyczny przykład doskonałego stosunku konstrukcji scenicznej do akcji. Konstrukcja ta wyrasta z akcji i z drugiej strony sama tę akcję normuje i nią kieruje. Staje się terenem działania, i każdy jej szczegół będzie szczeblem czy też punktem oparcia jakiegoś ruchu wynikłego z wewnętrznej konieczności samej sztuki<sup>190</sup>.*

Konstruktywizm został więc użyty przez Daszewskiego jednocześnie funkcjonalnie, do stworzenia „terenu gry” i interpretacyjnie – do wytworzenia czy też wzmocnienia groteskowego charakteru całości. Zenobiusz Strzelecki nazwał tę strategię „ironizowaniem zasad konstruktywizmu”<sup>191</sup>, a tropem tym poszła Agnieszka Koecher-Hensel, dostrzegając w scenografii do sztuki Nowaczyńskiego „żart estetyczny, charakterystyczny dla tego artysty” i przykład typowej dla niego scenografii persyflażowej<sup>192</sup>.

W opiniach tych zwracają uwagę dwie kwestie: funkcjonalizm i ściśle połączenie konstrukcji przestrzennej z interpretacją i inscenizacją materiału literackiego. Daszewski zna zasady konstruktywizmu i fachowo je stosuje, ale nie czyni tego dlatego, że jest ideowym konstruktywistą z przekonania, ale też i nie dlatego że – jak Gronowskiemu – sugeruje mu to tematyka i charakter dramatu. Stosuje zabiegi konstruktywistyczne, bo służą one tej konkretnej inscenizacji. Jednocześnie myśli już nie tylko o kształcie plastycznym, wyglądach poszczególnych scen, ale o „terenie akcji” i sprzęga ściśle projekt przestrzeni z jej przebiegiem, co znaczy, że pracuje nad przestrzenią nie obrazowo, ale dramaturgicznie. Komponowanie relacji przestrzennych, uruchamianie afektywnego mechanizmu związanego z proksemiką (wrażenia przestrzenności lub odwrotnie – zaduchu i ścisku), granie dynamiką lub statyką, pustką i nadmiarem – wszystko to są elementy, które oprócz dość oczywistej rytmizacji wziętej z estetyki konstruktywizmu (nie mówiąc już o „mechanistycznych” ikonach, jakimi posługiwał się Gronowski) tworzą swoiste podglebie zwrotu przestrzennego w scenografii. Współcześni komentatorzy niemal natychmiast i powszechnie wiązali ten zwrot z konstruktywizmem (przede wszystkim rosyjskim, przede wszystkim z Meyerholdem) nie tylko w tym znaczeniu, że w poszczególnych realizacjach obecne były cytaty i nawiązania do tego, jak

190 Stefania Zahorska, *Inscenizacja sztuki Nowaczyńskiego „Wojna wojnie!”*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 50 (206), s. 4.

191 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 397.

192 Agnieszka Koecher-Hensel, *Władysław Daszewski – twórca warszawskiej szkoły scenografii*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, pod red. Joanny Stacewicz-

-Podlipskiej i Ewy Partygi, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 150–151.

sobie teatr konstruktywistyczny wyobrażano, ale głównie dlatego, że pojęciem konstrukcji nazywano ową dramaturgiczną pracę nad przestrzenią teatralną, która w kolejnych latach stała się zasadą obowiązującą. Jej wprowadzenie do praktyki scenograficznej było dziełem artystów korzystających ze zdobyczy awangardy (przede wszystkim z osiągnięć Andrzeja Pronaszki), ale w swym pragmatyzmie i profesjonalizmie dalekich od wszelkiej ortodoksji, raczej nie eksperymentujących, lecz korzystających z dokonań innych. Nie umniejsza to w niczym ich zasług i wartości ich sztuki. Powoduje jednak, że to właśnie oni znajdują się na granicy, za którą awangarda zamienia się w regułę. Takim właśnie artystą, może wręcz figurą tego przejścia od awangardy do standardu, był w polskiej scenografii teatralnej XX wieku Władysław Daszewski.

### Realizm skonstruowany

Syntetyzując dzieje konstruktywizmu w cytowanej już analizie tendencji artystycznych w polskim teatrze, Tymon Terlecki pisał:

*Z czasem ten styl „ingénieur”, funkcjonalnie związany z zawartością słowa, z interpretacją aktorską, z „bio-socjomechaniką życia”, jakby od wewnątrz zaczął nasiąkać elementami konkretnymi, nawracać od abstrakcji do rzeczywistości, od schematu do rzeczywistego kształtu. Rzecz jasna, że przez tę genezę i kierunkowość nawrót do naturalistycznego panopticum jest w nim uniemożliwiony. Rzeczywistość podlega tu ciągle eliminacji, konstrukcji, zagęszczeniu. Przechodzi z niej tylko to, co jest celowe, niezbędne konieczne. Szczegół, który się ostał w selekcji, jest wydobyty na jaw, podkreślony, obrysowany, w pewien sposób uniesiony. [...]*

*Dla przedsięwzięć polskich, które wystąpiły przeciw estetyzmowi ekspresjonizmu, może*

*najbardziej słuszną nazwą byłby termin: realizm skonstruowany*<sup>193</sup>.

W następnych akapitach za najważniejszego polskiego przedstawiciela owego realizmu uznał Terlecki właśnie Władysława Daszewskiego, przywołując na dowód jego scenografię do *Doroty Angermann* Gerharta Hauptmanna w reżyserii Schillera (Teatr Rozmaitości we Lwowie, prem. 11 listopada 1930)<sup>194</sup>:

*Daszewski [...] wywodzi plan kompozycji sceny z treści, ale zarazem z konstruktywizmu czerpie nastawienie antyestetyczne. W technice stosuje metody bliskie tzw. realizmu magicznego, dokonując selekcji szczegółów i celowo je akcentując. Scena Daszewskiego staje się niestychnie zwarta, lapidarna, ekonomiczna; praca w niedogodnych warunkach lwowskiego Teatru Rozmaitości praktycznie i niezależnie pozwoliła mu zrealizować to, co stanowi treść książki Kawierina: „Widowisko na małej scenie”<sup>194</sup>.*

Praca Schillera i jego „kolektyw” w Teatrze Rozmaitości to temat, który z wielu powodów powinien stać się właśnie dziś przedmiotem dokładnych badań i szczególnego namysłu. Zagadnienie to wykracza oczywiście poza obszar tego tekstu (należy w pierwszej kolejności do zagadnień krytyki instytucjonalnej), ale zwracam tu na nie uwagę, bo istnieje wiele świadectw i sugestii, wskazujących, że właśnie na tej małej scenie i w dyskusjach pracujących tam artystów wytworzyły się zręby stylu i praktyki teatralnej dominujące w teatrze polskim w następnych dekadach. Terlecki ujmuje je skrótowo, ale niezwykle celnie, używając tytułu książki Fiodora Kawierina, i zarazem jakby nie zdając sobie sprawy, że zmiana w ten sposób ujęta oznacza rozstanie z monumentalizmem. „Widowisko na małej scenie” to z pewnością nie jest „teatr ogromny”...

193 Tymon Terlecki, *Tendencje formalne teatru polskiego*, cyt. za: tegoż, *Od Lwowa do Warszawy...*, dz. cyt., s. 499.

194 Tamże, s. 500.



O przełomowym znaczeniu pracy z Schillerem w Rozmaitościach, właśnie w kontekście opisywanego odejścia od monumentalizmu i awangardy, pisał po latach sam Daszewski:

*Panująca wówczas w tak zwanych awangardowych teatrach zagranicznych, a także tu i ówdzie u nas, teoria i praktyka konstruktywizmu i czystego funkcjonalizmu ograniczała działalność plastyka w teatrze do materialnego organizowania przestrzeni scenicznej i komponowania najprostszych w kształcie elementów, które miały stanowić ów „warsztat do grania spektaklu”. Pozbawiona cech wyobrazających, przedstawiających, scenografia ta była wprawdzie sprzymierzeńcem w walce ze sztuką bogatą a przeladowaną „dekoracją” sceniczną, niemniej wydawała się jakoś na dłuższy czas niewystarczająca i jałowa. Moi starsi doświadczeni koledzy umieli wykorzystywać pozytywne strony nowych kierunków w plastyce i Schiller już w Teatrze im. Bogusławskiego chętnie korzystał z tych osiągnięć. Konkretność i zwartość form plastycznych, wzbogacenie podłogi scenicznej, odrzucenie banalnej i przeszkadzającej dekoratywności były to wartości, które Schiller nauczył się cenić już dawniej u Gordona Craiga. Jednak z rozmów naszych wynikało, że obecnie docenia niebezpieczeństwo „ponadczasowej” interpretacji sprawy dziejącej się „wszędzie i gdziekolwiek”, niedostatecznego sprecyzowania w czasie i przestrzeni. W rezultacie – stało się jasne, że niezależnie od celowego zagospodarowania scenki w „Rozmaitościach” starać się będziemy o poważne wzbogacenie wyrazu plastycznego przy pomocy środków wizualnych, interpretujących kształty rzeczywistości w sposób oszczędny, lokalizujących akcję sztuki<sup>195</sup>.*

Zenobiusz Strzelecki, cytując ten fragment, natychmiast zastrzegł się, że jego wymowa nie wynika z tego, że powstał w okresie, gdy realizm był konstruowany według ideologiczno-propagan-

dowych dyrektyw stalinizmu, ale że opisywana tu przemiana rzeczywiście dokonywała się na początku lat 30., bo właśnie w tej dekadzie powstał „nowy prąd, neorealizm, lub, jeśli kto woli, realizm syntetyczny”<sup>196</sup>. Jego powstanie badacz wiązał z kryzysem awangardy, której nie udało się nawiązać porozumienia z publicznością, co przekładało się na jej polityczną nieskuteczność. W rezultacie konieczne było sięgnięcie po elementy realizmu, ale z wykorzystaniem wcześniejszych dokonań i doświadczeń, więc w sposób oszczędny, syntetyczny i skonstruowany.

Pisząc o Daszewskim, którego był uczniem, Strzelecki stworzył mini-monografię neorealizmu, widząc w nim najwyraźniej styl, który zwyciężył i stał się podstawowym stylem polskiego teatru dramatycznego<sup>197</sup>. Zwycięstwo to – przyznawał Strzelecki – oznaczało także powrót scenicznego obrazu, bo scenografie Daszewskiego są komponowane obrazowo, przypominając rodzaj rysunku satyrycznego czy też grafiki, podczas gdy scenografie Pronaszki były przestrzenne<sup>107</sup>. Nie oznaczało to jednak powrotu „dekoracji” jako obrazowego przedstawienia. Zdaniem Koecher-Hensel elementy realistyczne stanowiły w praktyce Daszewskiego funkcjonalne składowe kompozycji i były poddane jej prawom:

*Sceniczny przedmiot Daszewskiego, mimo podobieństw do realnego, zawsze był przetransponowany i zakomponowany. Nie miał wszystkich cech wzorca, tylko wybrane. Daszewskiego cechowała wyobraźnia metonimiczna; często zastępował całość fragmentem, bądź tylko znaczącym szczegółem. Ten sposób przywoływania wyobrażenia całości przez jakiś atrybut czy część wzorca – w poetyce zwany synekdochą – pozwalał kondensować rzeczywistość i zestawiać w jednym przedmiocie czy obrazie wiele znaczeń. Łącząc w całość znaki przywołujące różne, odległe od siebie konteksty, budował artysta formy nowe, zaskakujące, skrzęte wielością skojarzeń. [...]*

195 Władysław Daszewski, *Pierwsze próby*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 3–4, s. 439.

196 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 398.

197 Zob. tamże, s. 398–430.

*Głębszego znaczenia plastyki Daszewskiego szukać trzeba nie na poziomie prostych znaków plastycznych, lecz w ich układzie, zestawieniach*<sup>198</sup>.

Badaczka podkreśla przy tym skłonność artysty do groteski i poetyckiego humoru bliskiego surrealizmowi, co można by zestawić z rozwijającymi się w tym samym czasie dwoma znanymi zjawiskami z innych dziedzin sztuki: twórczością poetycką Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz popularnymi fotomontażami publikowanymi w wysokonakładowych magazynach ilustrowanych. We wszystkich trzech przypadkach mamy do czynienia z wykorzystywaniem zdobyczy awangardy (w przypadku Gałczyńskiego – futuryzmu, w przypadku fotomontaży – konstruktywizmu i surrealizmu). Wszystkie trzy zyskały znaczną popularność i były skuteczne w nawiązywaniu komunikacji z publicznością także dlatego, że sięgały po znane i atrakcyjne elementy rzeczywistości codziennej. Można więc postawić tezę, że scenografia Daszewskiego, która powstała w wyniku określonych przemian wewnątrzteatralnych, stanowiła zarazem element szerszego nurtu przemian kulturowych, powiązanych – jak się wydaje – z tymi samymi procesami, do których odwoływała się awangarda: zmianą tempa życia, rozluźnieniem panującej w poprzedniej epoce dyscypliny, także ideowej, co wiązało się z upowszechnieniem postawy ironicznej, dystansu do wielkich słów i „świętych idei”. We wszystkich tych zjawiskach ważną rolę odegrała wynikająca z nowych możliwości technicznych obfitość nieznanymi wcześniej obrazów, postaci, przedmiotów, których nadmiarowe nachodzenie na siebie i przenikanie się prowadziło do rozwoju i popularyzacji strategii artystycznych opartych na technice montażu. Zamiast całościowego obrazu podtrzymującego wyobrażenie o jedności rzeczywistości, zestawiano ze sobą na zasadzie kontrastu i dysonansu heterogeniczne elementy, wytwarzając poczucie bogactwa i dynamizmu świata, którego niespójność nie budziła lęku, ale

ekscytację i chęć działania. Odbijał się w tym oczywiście wpływ filmu, dla którego montaż (także montaż atrakcji) był techniką podstawową, popularyzowaną na masową skalę.

To właśnie z tych procesów wynikała i zarazem ukazywała je w scenicznym skrócie synekdochiczna scenografia Daszewskiego, wykorzystująca lekcję konstruktywizmu i skutki paradygmatycznego przewrotu, który dokonał się pod jego auspicjami. Jego głęboki teatralny i zarazem socjologiczny sens uchwycił niezawodny Tymon Terlecki w recenzji z reżyserowanego przez Leona Schillera przedstawienia opartego na tekście Josepha Conrada (Teatr Rozmaitości we Lwowie, prem. 1 września 1930), którego tytuł w kontekście wcześniejszych uwag brzmi niezwykle znacząco – *Zwycięstwo*:

*zaczynają biec obrazy. Osiemnaście. Skupiają się w szybko następujące wizje rzeczywistości odległego odcinka świata. [...] Rozmyśla się o żywej dziś tendencji, którą wyczuwa fenomenalna wrażliwość kulturalna Schillera i realizuje w kształcie wyzwolonym z szablonu dramatycznego. Obowiązuje w nim nie zasada izolacji, jak w dramacie tradycyjnym, ale zasada selekcji zjawisk. Otrzymujemy przez wielość faktów, przez dobranie szczegółów według ważności, przez podkreślenie pewnych linii, przez szybką zmienność obrazów – iluzję bogactwa, pełni i ruchu życia. Zamiast harmonijnej, abstrakcyjnej paroli dawnego dramatu scenicznego, otrzymujemy żywą, nieregularną, zmienną falistość konkretnego życia*<sup>199</sup>.

Scenografia stanowiąca istotną część takiego teatru nie ma już za wzór statycznego obrazu danego do kontemplowania jako tło. Nie tworzy jej też seria znaczących emblematów wykreowanych przez malarza we współpracy z reżyserem i aktorami. Nie jest też jednak syntetyczną konstrukcją odsłaniającą warstwy świata i wydobywającą porządek spod pozornego chaosu zjawisk. Jest scenograficznie skonstruowanym przebiegiem dramatycznym.

198 Agnieszka Koecher-Hensel, *Świat poezji groteski i nonsensu*, „Teatr” 1988, nr 4, s. 27–28.

199 Tymon Terlecki, *Od Lwowa do Warszawy*, dz. cyt., s. 18–19.



106

Gerhart Hauptmann *Dorota Angermann*,  
Teatr Rozmaitości we Lwowie,  
scen. Władysław Daszewski,  
prem. 11 listopada 1930. IS PAN

107

Władysław Daszewski, projekt scenografii do  
*Klubu Pickwicka* według Charlesa Dickensa,  
Teatr Polski w Warszawie,  
prem. 26 września 1936. IT

108

Fiodor Dostojewski *Zbrodnia i kara*, Teatr  
Polski w Warszawie, scen. Władysław  
Daszewski, prem. 28 marca 1934. IT



Tworzy nie tylko teren, ale też przestrzeń akcji, to znaczy przestrzeń działającą w swej procesualnej zmienności. Niekoniecznie przy tym jest to przestrzeń tak dynamiczna, jak osiemnaście obrazów *Zwycięstwa*. W zależności od potrzeby i celu może być niemal statyczna<sup>108</sup>, ale zawsze kształtuje się ją w powiązaniu z działaniem, które nie jest ilustrowane i wyrażane, lecz przeprowadzane przestrzennie. W ten sposób w praktykę scenograficzną wpisane zostało najważniejsze może marzenie teatralnego konstruktywizmu: by scena stała się „maszyną do grania” a przestrzeń zyskała własny wymiar dramaturgiczny. Historycznie wpisanie to wiązało się z kompromisem polegającym na podporządkowaniu literaturze i woli reżysera, ale zmiana, jaka się dzięki niemu dokonała, ostatecznie położyła kres dominacji „malarstwa scenicznego” i doprowadziła do jego ustąpienia na rzecz dramaturgii przestrzennej.

Ta dramaturgia została ponownie ściśle powiązana z inscenizacją tekstu dramatycznego oraz jego „plastycznym wyrazem”. Najpierw stylizowanym, synekdochicznym, a później – pod wpływem stalinowskiej policji estetycznej – socjalistycznie realistycznym, co spowodowało odejście od konstruktywizmu, nawet dekoracyjnego, na rzecz czegoś, co nazwać wypada realizmem skonstruowanym i co – głównie pod wpływem Daszewskiego i jego uczniów z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – stało się stylem scenograficznym dominującym na polskich scenach dramatycznych w drugiej połowie XX wieku.

W ten sposób radykalnie rewolucyjne propozycje awangardowe zostały stopniowo oswojone i wciągnięte przez „elektroluks teatralny”, przekształcając się w akceptowany przez ogół styl reprezentacyjny i cel ataków kolejnych (neo)awangard.

Dariusz Kosiński

# **Bliskoco razbliżej**

Blisko, coraz bliżej. Scenografia wydarzenia teatralnego

### Przestrzeń performatywności

„Dramatyczna akcja zmieszana z widzami: to załączek reaktywacji publiczności”<sup>1</sup> - pisał Szymon Syrkus. <sup>[1]</sup> Te słowa, podobnie jak „uboga” symultaniczność zaprojektowana przez niego w dawnej kotłowni przy ulicy Suzina, wskazują na inną historię niż ta, którą opowiadają obliczenia rytmu czasoprzestrzennego, ruchome pierścienie Teatru Symultanicznego i monumentalne podesty Pronaszki, nie mówiąc już o persyflażach Daszewskiego. Historię – jak sądzę – o wiele nam bliższą i przynoszącą dziś więcej praktycznych konsekwencji niż ta pierwsza.

Jest to historia przestrzeni performatywności, którą chciałbym odróżnić od konstrukcji przestrzeni omawianej w rozdziale poprzednim. Oczywiście – jak przypomina w tym tomie Wanda Świątkowska – każda przestrzeń jest performatywna. Proponowany tu termin „przestrzeń performatywności” widziałbym jednak jako szczególny przypadek teatralnych przestrzeni performatywnych. Uzasadnione wszak wydaje się nieskomplikowane rozróżnienie na te praktyki teatralnego kształtowania przestrzeni, które dążyć będą do jak najpełniejszego zaplanowania, uporządkowania i kontrolowania mechanizmów performatywnych, jak i takie, które świadomie z tej władzy rezygnują z powodu jej „lekceważenia”, ale ze względu na poszukiwanie innego rodzaju sytuacji teatralnej. Strategie drugiego typu łączy otwarcie, a nawet

umieszczenie w centrum zmiennej sieci relacji przestrzennych, będącej często swoistą analogią i przedstawieniem sieci relacji społecznych. Dla nazwania tej właśnie grupy strategii proponuję użycie terminu „przestrzeń performatywności”, by wydobyć wystawienie procesów performatywnego wytwarzania przestrzeni w obrębie przedstawienia jako jego percypowanej i poddanej refleksji części, a nie (jak było jednak w przypadku konstruktywizmu) ukrytego systemu zarządzającego.

Jak mi się zdaje, różnicę dobrze widać w sposobie traktowania ludzkich aktorów: o ile teatr konstruktywistyczny wyraźnie dąży do poddania ich ścisłym regulacjom, aż do całkowitej mechanizacji lub zastąpienia ich przez maszyny i automaty, o tyle w przestrzeni performatywności aktorzy ludzcy stają się wręcz „miarą rzeczy”, punktem orientacyjnym. Przełomowych odkryć dokonała tu oczywiście Reduta, o czym właśnie pisze w swoim tekście Wanda Świątkowska.

Do jej rozpoznań dodałbym jeszcze, że umieszczenie w centrum i uczynienie osi poszukiwań teatralnych żywego ciała ludzkiego nie dotyczy tylko aktorów w ścisłym teatralnym tego słowa rozumieniu, ale także „publiczności”, której w tym typie poszukiwań przyznaje się rolę szczególną, dążąc do jej – jak pisał Syrkus – reaktywacji. Niekoniecznie musi się to odbywać przez rzeczywiste uruchamianie „widzów”, skłanianie ich do zmiany lub umożliwianie im zmiany relacji przestrzennych. Widzowie mogą pozostawać na stałych, całkiem tradycyjnych

1 Szymon Syrkus, *Teoria*, „Boston: biuletyn informacyjny Studio Teatralnego im. Stefana Żeromskiego” 1933, s. 2.



miejscach, ale ich obecność nie jest ukrywana, „zapominana”, lecz stanowi wystawioną podstawę aktu teatralnej komunikacji, przebiegającego w obrębie społeczności wytwarzającej relacje przestrzenne jako relacje społeczne o charakterze wspólnotowym. W tym sensie opisywane dalej praktyki teatralne stanowią część walki o to, by „żywił teatru”, jak pisała Joanna Ostrowska, nie stał się „głównie czy jedynie dziełem sztuki”, ale by mógł „zachować w sobie ślady życia towarzyskiego i teatru jako formy kontaktu między ludźmi”. Owe ślady – zauważa dalej badaczka nietradycyjnych przestrzeni teatralnych – „zostały niejako zepchnięte do podziemia przez teatr tradycyjny [...], teatr utożsamiany z dziełem sztuki, ale nie zniknęły całkowicie. Teatr jako spotkanie, zdarzenie, performans przetrwał w formach ludowych i odrodził się w działaniach dwudziestowiecznych awangardzistów”<sup>2</sup>. O tym odrodzeniu (inspirowanym także i nawiązującym do „form ludowych”) traktować będzie niniejsza część.

Może w tym momencie pojawić się istotne pytanie: czy w przypadku takiego sposobu kształtowania przestrzeni, o jakim będzie dalej mowa, w ogóle jeszcze jest sens używać terminu scenografia, skoro na różne sposoby problematyczna staje się sama wyodrębniona i osobno kształtowana scena? Z perspektywy historycznej i praktycznej nie wydaje mi się to fortunate. Po pierwsze, po zwrocie przestrzennym w scenografii, to do jej zadań należy kształtowanie „dramaturgii przestrzennej”, co odbywa się także przy pomocy środków właściwych sztukom plastycznym, zaś rozdzielenie tych dwóch aspektów byłoby operacją wyłącznie teoretyczną. Po drugie, w praktyce badawczej przyjęło się zaliczać wszelkie zabiegi dotyczące przestrzeni przedstawienia do obszaru scenografii i wprowadzanie w tej chwili nowych pojęć wydaje się mało skuteczne. Po trzecie, przyjęta wcześniej definicja scenografii jako „sztuki warunkowania procesu wytwarzania przestrzeni teatralnej” obejmuje

także procesy nastawione na przestrzeń wydzierżające i wytwarzające się względnie swobodnie poza ścisłą kontrolą właściwą konstruktywizmowi. Z tych wszystkich względów, zabiegi mające na celu ukształtowanie przestrzeni performatywności należą – moim zdaniem – do dziedziny scenografii, zaś zasadnicze pytanie, jakie z jej perspektywy trzeba postawić, brzmi: w jaki sposób przeprowadzić owo artystyczne warunkowanie procesu wytwarzania przestrzeni teatralnej, by zachować równowagę między jego otwartym przebiegiem a kreacją? Nie jest to wcale pytanie teoretyczne, ale w kontekście historycznym (czasów sprzed zwrotu performatywnego i akceptacji roli przypadku) bardzo praktyczne, zwłaszcza dla tych artystów, którzy sięgając po bardziej otwarte procesy performatywne, chcieli przy ich pomocy wytworzyć określone postawy (a nawet wspólnoty) światopoglądowe i polityczne. Napięcie między artystyczną kompozycją i ideowym uwarunkowaniem, a spontanicznością procesu lokuje się w samym centrum omawianych poniżej praktyk. I to także sprawia, że ich umieszczenie w obrębie pojęcia scenografii wydaje się jak najbardziej sensowne.

### Jak daleko stąd, jak blisko

W roku 1933, w sali teatralnej utworzonej w dawnej kotłowni na Żoliborzu, spotkało się dwoje artystów, których w sposób szczególny interesowały zmienne i niepowtarzalne relacje między dwoma grupami współtworzącymi wydarzenie teatralne: Michał Weichert i Irena Solska. Jest bardzo charakterystyczne, że dokonania obojga w tym zakresie (poza *Bostonem* oczywiście) w zasadzie nie były dotychczas rozpoznane przez polską historię teatru, mimo że podejmowane przez nich eksperymenty mieściły się w obszarze szczególnie interesującym dla teatru drugiej połowy XX wieku. Biografię Michała Weicherta opracował niedawno Rafał Węgrzyniak, do którego książki, prostujące

2 Joanna Ostrowska, „Teatr może być w każdej kątce”. *Wokół zagadnień przestrzeni i miejsca w teatrze*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2014, s. 92–93.

wiele faktograficznych błędów (także moich), będę się często odwoływał, próbując przywrócić obojgu artystom znaczące miejsca pionierów przestrzeni performatywności. Wydaje się to tym ważniejsze, że w obu przypadkach akty pominięcia, choć przecież nie zawsze świadome, wywołują mniej lub bardziej podskórne mechanizmy wykluczania kobiety i Żyda z głównego nurtu polskiej kultury.

Żydowskie Studio Eksperymentalne Teatr Młodych utworzyli pod koniec roku 1932 absolwenci powstałego w maju 1929 roku Żydowskiego Studium Teatralnego. Założycielem oraz kierownikiem i jednego, i drugiego był Michał Weichert, także reżyser większości przedstawień Jung Teater, twórca jego programu artystycznego. Teatr Młodych wyłonił się ze Studium jako scena mająca zapewnić jego wychowankom możliwość pracy artystycznej zgodnej z krzewionymi w nim ideami, a zarazem – sprawdzać rozwiązania z owych idei i koncepcji wynikające w sytuacji bezpośredniego kontaktu z niewyselekcjonowaną publicznością oraz w trybie regularnych prezentacji. Już przez współczesnych był uważany za jeden z najważniejszych „na naszym gruncie” „teatrów przestrzennych”, nawiązujących w nowoczesny sposób „do starej idei teatru symultanicznego”<sup>3</sup>. Po latach izraelska monografistka Jung Teater, Elinor Rubel, ujmowała przestrzenne nowatorstwo zespołu w kilka syntetycznych punktów: <sup>1</sup>2–4

*Oryginalnym i nowatorskim elementem przedstawień był nowy sposób podziału przestrzeni scenicznej. Zniesiono scenę i kurtynę, zredukowano do minimum odległość między miejscem akcji scenicznej a publicznością. Miejsce widowska przekroczyło tradycyjnie określone granice, zdarzenia dramatyczne odbywały się w różnych częściach Sali, w przestrzeni należącej zarówno do widza jak i do aktora.*

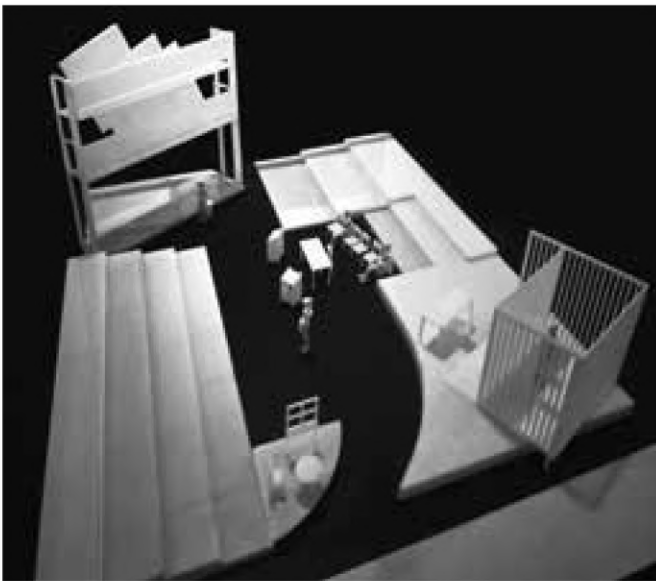
- Z koncepcji tej wyłoniły się dodatkowe zmiany:*
- 1 Decydującego znaczenia nabrało oświetlenie. W każdym obrazie scenicznym oświetlone było wyłącznie miejsce akcji, podczas gdy reszta sali pozostawała w mroku. Przerzucanie światła do różnych punktów sali umożliwiała częstą i szybką zmianę obrazów scenicznych rozgrywających się w całej przestrzeni widowni.*
  - 2 Przedstawienia składały się z licznych, następujących po sobie obrazów. Czasami rozgrywały się one jednocześnie w różnych częściach sali.*
  - 3 Dekoracja rozrzucona w różnych miejscach widowni odznaczała się powściągliwością i symboliką.*
  - 4 Pozycja aktora, usytuowanego w pobliżu publiczności, widoczna była ze wszystkich kierunków sali.*

*Weichert był świadomy faktu, że rozgrywanie przedstawienia w różnych punktach sali, w otoczeniu publiczności, było nowością. Jednak nie to było celem. Chodziło o nawiązanie łączności między widzem i aktorem, stworzenie bliskiego kontaktu. Jego intencją było wciągnięcie biernego widza do współudziału w widowisku<sup>4</sup>.*

Ten ostatni punkt rzeczywiście wydaje się najważniejszy i to on powoduje, że eksperymenty Weicherta zostają umieszczone w tym właśnie miejscu mojego wywodu. To, z czym twórca Studium i Teatru Młodych pracował przede wszystkim, to przestrzeń międzyludzka postrzegana w perspektywie skuteczności oddziaływania wytwarzanych w niej relacji na grupę tradycyjnie nazywaną „widzami”. Tak właśnie o swoich poszukiwaniach pisał sam artysta, komentując podjętą w czasie pracy nad *Bostonem* w Jung Teater decyzję o wykorzystaniu przestrzeni podzielonej na kilka miejsc umieszczonych wśród publiczności:

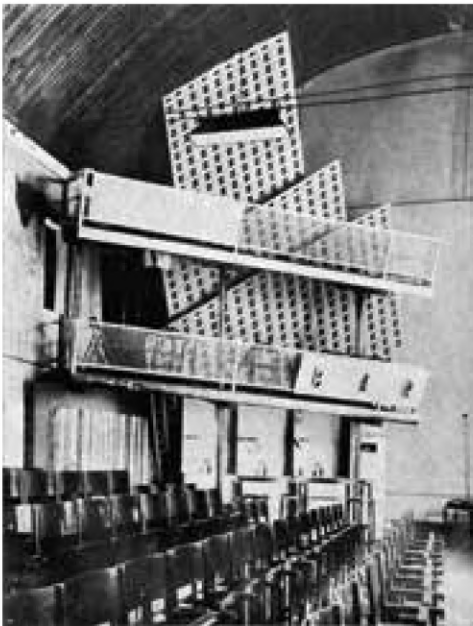
3 Zygmunt Tonecki, *Architektura i technika w inscenizacji współczesnej*, „Wiedza i Życie” 1935, nr 8–9, s. 703.

4 Elinor Rubel, *Teatr Młodych (Jung Teater). Materiały*, przeł. Józef Weichert, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4: *Teatr żydowski w Polsce*, s. 278.



1

Makieta – rekonstrukcja przestrzeni  
Szymona Syrkusa do *Bostonu* Bernharda  
Blume'a, Studio im. Żeromskiego  
w Warszawie, prem. 31 maja 1933.



2-4

Bernhard Blume *Boston*, Studio  
im. Żeromskiego w Warszawie, scen. Szymon  
Syrkus, prem. 31 maja 1933. Przedruk za:  
„Quadrante” 1934, nr 11, s. 36-37.





5-6

Bernhard Blume *Boston*, Jung Teater w Warszawie, scen. Szymon Syrkus, 3 lutego 1933. Przedruk za: „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1-4: *Teatr żydowski w Polsce*, s. 281 i 283.

7

Aktorzy *Missisipi* Lejba Małacha, Jung Teater w Warszawie, scen.: członkowie Koła Plastyków przy Jung Teater, prem. 19 marca 1935. Przedruk za: „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1-4: *Teatr żydowski w Polsce*, s. 291.



*Uczyliem to jednak nie z powodu chęci nowatorstwa. Moim zamiarem było stworzenie bliskiego kontaktu pomiędzy aktorem a widzem. Powinien on nie tylko biernie przypatrywać się czy przysłuchiwać przedstawieniu, ale stać się jego aktywnym współuczestnikiem*<sup>5</sup>.

Przyniosło to rzeczywiście rewolucyjne odkrycia i zmiany dotyczące sztuki aktorskiej, ale – jak wynika z cytowanego fragmentu – nie one były celem Weicherta, lecz oddziaływanie na rzeczywistość społeczną za pośrednictwem oddziaływania na widzów. Jeśli aktor był dla reżysera istotą sztuki teatralnej, to nie ze względu na jakąś abstrakcyjną hierarchię czy wartości czysto estetyczne, ale dlatego, że to właśnie on ma możliwość najsilniejszego, skutecznego wpływu na publiczność. [5–6]

W teatrze Weicherta podstawowym środkiem wsparcia aktora w jego performatywnym oddziaływaniu były relacje przestrzenne, rozbijające jednocześnie na kilka sposobów granicę wzmacniającą dystans między dwoma grupami ludzkimi uczestniczącymi w wydarzeniu teatralnym. Środkiem pierwszym było zniesienie stałego, jednego, wyróżnionego miejsca gry i związanych z nim konwencjonalnych znaków – kurtyny, podniesionej estrady oraz zakomponowanej obrazowo scenografii. Środkiem drugim – zbliżenie aktorów do publiczności, co oznaczało wykorzystanie mechanizmów proksemiki, uruchamianych przez umieszczenie akcji „tuż obok” oraz wykorzystanie innych receptorów i zmysłów niż wyłącznie wzrok i słuch. Środkiem trzecim – zmienność umiejscowienia i jednoczesność akcji (oczywiście ograniczona, bo Weichert dla zachowania czystości przekazu nie rozgrywał jednocześnie dwóch scen dialogowych), która zmuszała widza do szczegól-

nej uwagi i aktywności zmysłowo-fizycznej, zarazem pozbawiając go uprzywilejowanej pozycji tego, przed którym się występuje, dbając, by bez wysiłku widział i słyszał jak najlepiej.

Wszystkie te rozwiązania wypróbowywano w kolejnych przedstawieniach Teatru Młodych, począwszy od *Bostonu* wystawionego przez zespół Weicherta w Sali Cechu Krawców w warszawskiej Galerii Luxemburga 3 lutego 1933. Scenografię dla tego przedstawienia stworzył Syrkus, używający pseudonimu Urban Bach (reżyser także podpisał przedstawienie pseudonimem Michał Brandt). Przestrzeń stworzona dla tej premiery była bardzo prosta i uboga, ale przez to powstała czysta i skupiona na tym, co najważniejsze, wersja teatru performatywności. Opisał ją szczegółowo Rafał Węgrzyniak<sup>6</sup>, który przywołał też uwagi recenzentów dotyczące znaczenia relacji przestrzennych dla wytwarzanego przez przedstawienie efektu performatywnego. Szczególnie interesujące jest to, co cytowany przez badacza Jakub Appenzlak pisał o doświadczeniu publiczności: „Jesteśmy wprost fizycznie wciągnięci w akcję, ruszamy się, tłum spacerujący na ulicy – przechodzi koło naszych krzeseł, Sacco i Vanzettiego męczą na śledztwie o parę kroków od pierwszego rzędu, słyszymy szybki oddech Rosiny Sacco”<sup>7</sup>. „Kropkę nad i” stawiał Nachman Majzel: „zapomina się, że jesteśmy w teatrze, zapomina się, że to tylko przedstawienie – dla widza jest to część otaczającej rzeczywistości”<sup>8</sup>. I o takie doświadczenia, wywołwane przez bliskość i bezpośrednie oddziaływanie zmysłowe, chodziło Weichertowi. Rozpoznanie, że przedstawienie jest częścią otaczającej rzeczywistości, pozwalało wszak na przeniesienie diagnozy dotyczącej systemowej niesprawiedliwości i mechanizmów sądowych zbrodni na realia Polski lat 30., Polski procesów brzeskich<sup>9</sup>.

5 Michał Weichert, *Studio Teatralne i Jung Teater. Fragmenty wspomnień*, przeł. Tomasz Kuberczyk, tamże, s. 303.

6 Zob. Rafał Węgrzyniak, *Procesy doktora Weicherta*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 102.

7 Jakub Appenzlak, *Teatr Młodych. Zespół absolwentów Żyd.[owskiego] Studia Teatralnego*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 44, cyt. za: tamże, s. 106.

8 Nachman Majzel, „*Boston*” in *Jung Teater*, „Literarische Bleter” 1933, nr 7, cyt. za: tamże, s. 106.

9 Na trop ten wskazywał sam Weichert we wspomnieniach *Scena górnej młodości* („Od Nowa” 1963, nr 18), przywoływanych przez Węgrzyniaka; tamże, s. 107.

O ile *Boston*, dzięki wersji zrealizowanej na zaproszenie Solskiej w Studio im. Żeromskiego w sali przy Suzina<sup>10</sup>, jest dobrze znany w polskiej historii teatru, o tyle kolejna, równie radykalna próba podjęta przez Weichertą i Syrkusa (także pod pseudonimami Brandt i Bach) wydaje się niemal kompletnie zapomniana. Chodzi o faktomontaż *Krasin* (prem. 23 marca 1934), którego scenariusz napisał reżyser na podstawie słuchowiska niemieckiego komunisty Friedricha Wolfa, autora głośnej sztuki *Cjankali*. Wybór tematu mógł się po *Bostonie* wydawać zaskakujący, bo przedstawienie opowiadało o akcji ratunkowej po katastrofie włoskiego sterowca „Italia” rozbitego w drodze powrotnej z wyprawy na Biegun Północny w maju roku 1928. Sprawa staje się jaśniejsza, gdy dowiedzieć, że załogę opuszczoną przez dowódcę Umberto Nobilego (zabrał go szwedzki samolot) po wielu nieudanych próbach podejmowanych przez przedstawicieli Zachodu (w jednej z tych akcji zginął słynny norweski polarnik Roald Amundsen) uratował radziecki lodołamacz „Krasin”, co było już w słuchowisku Wolfa interpretowane jako przejaw potęgi komunizmu oraz głoszonej przez niego idei „humanitarnej solidarności”.

To właśnie tę inscenizację Zygmunt Tonecki uznał za drugi obok *Bostonu* przykład nowoczesnego symultanizmu w Polsce:

*Scena tradycyjna, scena pudełkowa została rozbita, niejako poćwiartowana i rozmieszczona w różnych miejscach widowni. Imponujący łamacz lodów „Krasin” z jednej strony, gdzieś w kącie sali pozycja radioamatora odbierającego sygnały S.O.S. załogi „Italii”, dalej pomiędzy widzów wrzyna się kra lodowa z grupą rozbitków, z boku mieszkanie prof. Samojułowicza itd.*

*Manewrowanie światłem elektrycznym zastępuje kurtynę, przenosi widza od jednego miejsca*

*akcji do drugiego, względnie do kilku naraz, wszystko w tempie niemal błyskawicznym bez przerw i dłużyzn<sup>11</sup>.*

Zasadniczym problemem, co za wspomnieniami Weichertą zauważa Rubel, była „odległość widza od miejsca przedstawianych w teatrze zdarzeń”<sup>12</sup>. Ten problem przestrzenny usiłowano rozwiązać, odwołując się do poszukiwań, które dziś nazwalibyśmy pewnie inter- czy też transmedialnymi. Podstawą przedstawienia było wszak słuchowisko radiowe, natomiast jego dramaturgia dość ewidentnie opierała się na montażu filmowym. Odmienne niż w *Bostonie*, nie chodziło więc o wywołanie wrażenia, że przedstawiane wypadki to „część otaczającej rzeczywistości” znajdującej się na wyciągnięcie ręki, ale o wytworzenie efektu błyskawicznego przenoszenia się między różnymi miejscami oraz powiązań między nimi i obecnymi w sali ludźmi. Przestrzeń teatralna miała stać się narzędziem uświadamiania sobie przynależności do sieci relacji o zasięgu prawdziwie globalnym, świadomości, która dziś – dzięki telewizji i Internetowi – funkcjonuje jako codzienna oczywistość, ale w roku 1934 była czymś rewelacyjnym. O ile *Boston* pokazywał niesprawiedliwość dziejącą się wszędzie (także i tu – w Polsce), o tyle *Krasin* uświadamiał międzynarodowe, globalne powiązania ideologiczne, rodzaj sieciowej wspólnoty, której skuteczną i fortunną realizacją okazywał się ostatecznie komunizm (emocjonalny finał przedstawienia stanowiło odśpiewanie *Międzynarodówki*). Nie chodziło więc o umieszczenie „całego świata w sali przy ulicy Długiej”, co za niemożliwe uznał Benjamin Szefer<sup>13</sup>, ale raczej o to, co dostrzegła w przedstawieniu Zofia Nałkowska, pisząca do Weichertą, że jego inscenizacja „osiągnęła sugestię wielkich odległości, oddała istotę tragizmu przestrzeni i – ogromne pośród niej znaczenie człowie-

10 Wersji dodajmy odmiennej, wykorzystującej możliwości stworzone przez przebudowaną salę, a więc stanowiącej nie jakąś „kopię” czy proste „przeniesienie” spektaklu z Galerii Luksemburga, lecz kolejny etap pracy nad przestrzenią tam zaproponowaną po raz pierwszy.

11 Zygmunt Tonecki, *Teatr przestrzenny*, „Teatr” 1935, nr 1, s. 12–13. Tę samą opinię niemal tymi samymi słowami powtórzył Tonecki w artykule, *Architektura i technika w inscenizacji współczesnej*, dz. cyt., s. 703.

12 Zob. Elinor Rubel, *Teatr Młodych...*, dz. cyt., s. 286.

13 Benjamin Szefer, *Krasin in Jung Teater*, „Naje Folkscajtung” 1934, nr 93, cyt. za: Rafał Węgrzyniak, *Procesy doktora Weichertą*, dz. cyt., s. 134.



ka dla człowieka”<sup>14</sup>. Mówiąc skrótowo, *Krasin* był pierwszą w Polsce, przynajmniej częściowo udaną, próbą przedstawienia transprzestrzennego, wytwarzającego performatywnie doświadczenie powiązania z wielością oddalonych miejsc.

Dalszym krokiem w tych poszukiwaniach był kolejny politycznie zaangażowany, antyrasistowski faktomontaż *Missisipi* (prem. 19 marca 1935), znów wyreżyserowany przez Weichertą pod pseudonimem Brandt, ale tym razem nie we współpracy z Syrkusem, lecz z członkami działającego przy Jung Teater Koła Plastyków<sup>15</sup>, którzy odpowiadali za ukształtowanie przestrzeni. Scenariusz do przedstawienia napisał Lejb Małach, opierając się na głośnej i w chwili premiery wciąż aktualnej historii kolejnej sądowej zbrodni – skazania na śmierć trzech Afroamerykanów oskarżonych o zgwałcenie dwóch białych kobiet (wyrok wydano 31 marca 1931, ale procesy kolejnych oskarżonych w sprawie toczyły się jeszcze w latach 1935–1937). Wydawać by się mogło, że materiał jest zbliżony do *Bostonu* i że twórcy zastosują rozwiązania podobne do tamtego przedstawienia (łącznie ze wskazywaniem na dość oczywiste podobieństwa amerykańskich mechanizmów rasistowskich i rodzimego antysemityzmu). Częściowo tak też i było, bo – jak pisał Węgrzyniak: „Weichert, jak w *Bostonie*, zastosował filmowy montaż widowiska przy pomocy oświetlania miejsc w sali, w których toczy się gra”<sup>15</sup>. Jednak pojawił się też, wynikający zapewne z doświadczeń *Krasina*, nowy element: wywoływany teatralnie efekt powiązań sieciowych, często wprost – medialnych między poszczególnymi miejscami. Przykłady wymienia w punktach Elinor Rubel:

- 1 do pokoju Murzyna [sic!] przynoszą gazetę – w pokoju prostytutek odczytuje się z identycznej gazety wiadomość o dokonanej gwałcie;
- 2 śmiech przechodzi z jednego miejsca do drugiego;
- 3 dźwięk sygnału telefonicznego przechodzi od pokoju prokuratora do symultanicznie poka-

zywanego pokoju obrońcy, po czym obydwoj prowadzą ze sobą rozmowę telefoniczną;  
4 jednocześnie wykonywanie fotografii dla prasy w dwóch różnych miejscach<sup>16</sup>.

Badaczka przywołuje w komentarzu opinię Weichertą, że „akcje i dialogi konstruowane były w taki sposób, aby wydarzenia pokazywane w jednym miejscu wywoływały reakcję w drugim”<sup>17</sup>, co jednak trzeba uzupełnić uwagą, że teatr pokazywał też medialne i technologiczne mechanizmy tych reakcji, w sposób pionierski podejmując refleksję nad wpływem przemian komunikacyjnych na życie społeczne. *Missisipi* nie było więc jakąś powtórką *Bostonu*, ale raczej pogłębieniem refleksji nad politycznymi i społecznymi mechanizmami, które w pierwszym przedstawieniu ukazywano jeszcze w sposób dość tradycyjny, choć z wyraźnym ostrzem klasowym. O ile w *Bostonie* działał na widzów efekt realności budowany poprzez bliskość żywych ludzkich ciał, możliwość bezpośredniego i jednoczesnego doświadczenia reakcji fizjologicznych („oddech Rosiny”), o tyle w *Krasinie* i w *Missisipi* działała niezwykle interesująca dialektyka bliskości i oddalenia wytwarzana dzięki przestrzenno-czasowej jednoczesności. Niewielka przestrzeń teatru stawała się realnym miejscem doświadczenia relacji przestrzennych, które właśnie w realności swoich powiązań i wzajemnego oddziaływania były (i są!) wymazywane przez zapośredniczenia medialne i technologiczne. To oczywiście temat na inną okazję, ale warto zapytać, czy i w jaki sposób metamediaalna refleksja podejmowana przez Weichertą i jego zespół (tak dziś ciekawa i aktualna) miała swoje odpowiedniki w innych ośrodkach eksperymentalnych, choćby w teatrze Piscatora (który w czasie wizyty w Warszawie widział *Krasina* i miał się wypowiadać o nim z prawdziwym entuzjazmem).

Działalność teatralna Michała Weichertą prowadzona w niezwykle trudnych warunkach ekonomicznych i politycznych (odebranie koncesji Jung

14 List Zofii Nałkowskiej do Weichertą, cyt. za: tamże, s. 137.

15 Rafał Węgrzyniak, tamże, s. 146.

17 Tamże.

16 Elinor Rubel, *Teatr Młodych...*, dz. cyt., s. 290.

Teater przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w kwietniu 1936 roku praktycznie położyło kres i tak tylko względnie stabilnej działalności zespołu w Warszawie) stanowi – szczególnie z perspektywy dzisiejszych zainteresowań i problemów – jedno z najciekawszych i najważniejszych zjawisk w życiu teatralnym dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. To właśnie Jung Teater rozpoczął poszukiwania, które jedynie przy powierzchownym oglądzie wydawać się mogą podobne do tych, jakie w zakresie symultaniczności teatralnej prowadził Pronaszko. Weichert nie tworzył konstrukcji i kompozycji plastycznych, ale używał zmiennych relacji przestrzennych jako środka do performatywnego wytworzenia efektu realności, który czyniąc przygotowane doświadczenie częścią osobistej biografii „widza”, wiódłby do jego aktywizacji nie tylko w obrębie sali teatralnej, ale także w teatrze życia społecznego. Zarazem prowadził aktualną i nowoczesną refleksję nad zmieniającymi się globalnie powiązaniem przestrzennymi, w sposób pionierski umożliwiając ich doświadczanie.

Przy wszystkich różnicach kulturowych i całym złożonym kontekście społecznym, a także starając się strzec przed zbyt pochopnym „przyswajaniem” (by nie rzec – zawłaszczaniem) dokonań żydowskich artystów, wskazać można na liczne związki ich poszukiwań z pytaniami, próbami i osiągnięciami polskich twórców (regularnie oglądających przedstawienia Weicherta), co pozwala mimo wszystko na potraktowanie grającego w jidysz Jung Teater jako części opowiadanej tu historii awangardowych przestrzeni polskiego teatru. Pozwala też na pozytywnie negatywną odpowiedź na zadane przez Elinor Rubel pytanie: „Czy Boston oraz następujące po nim przedstawienia Teatru Młodych były zjawiskiem odosobnionym i wyjątkowym w owych latach?”<sup>18</sup>. Nie, Teatr Młodych – przy całej swej oryginalności i wyjątkowości – nie był zjawiskiem odosobnionym, zaś uosobioną figurą tego przeczenia jest ta, która zaprosiła jego twórców do sali przy Suzina – Irena Solska.<sup>19</sup>

## Ku teatrowi ubogiemu

Całe szczęście, że w historii teatru polskiego pojawiają się głosy młodszych pokoleń badaczek i badaczy wolnych od przyjętych na wiarę uprzedzeń i zawężeń. Dzięki temu możliwa jest odświeżająca zmiana punktu widzenia i usta(no)wienia przeszłości, wykraczająca poza to, co „wiadomo”. W przypadku Ireny Solskiej i jej Teatru im. Stefana Żeromskiego taki nowy głos należy do Pauliny Kubas:

*Od razu zaznaczę, że w swoich ocenach Teatru im. Żeromskiego jestem daleka od interpretacji dominujących w dotychczasowych badaniach. Zarówno pierwsza monografistka Ireny Solskiej Lidia Kuchtówna, jak i historyczka teatru Bożena Frankowska uzasadniały i motywowały negatywne komentarze recenzentów głównie tym, że teatr zmagał się z brakiem funduszy, insynuując tym samym, że większe zasoby pieniężne wpłynęłyby na kształt prezentowanych spektakli. W moim odczuciu takie założenie deprecjonuje Solską jako świadomą kierowniczkę artystyczną, sugerując, że wystawiała dzieła w takiej formie, bo na inną nie miała szans z powodu braków budżetowych. Aktorka w żadnym ze znanych mi świadectw [...] nie twierdzi, że gdyby miała większe środki finansowe, to zmieniłaby kształt danego przedstawienia. Interpretacja „budżetowa” przekreśla samo spotkanie aktora z widzem jako cel tworzenia spektaklu, priorytet przyznając (być może nieświadomie) stworzeniu jak najdoskonalszego dzieła scenicznego<sup>19</sup>.*

Przyjmując to jasno wyrażone odejście od protekcyjnego traktowania Solskiej jako kierowniczki Teatru im. Stefana Żeromskiego i reżyserki, chciałbym w koniecznym skrócie prześledzić to, co (przede wszystkim z jej *Pamiętnika*) wiadomo o prowadzonych przez nią i jej zespół poszukiwaniach w zakresie przestrzeni, by pokazać,

<sup>18</sup> Tamże, s. 294.

<sup>19</sup> Paulina Kubas, *Zdemaskować teatr. Eksperymentalny „Daniel” Teatru im.*

Stefana Żeromskiego, „Polish Theatre Journal” 2018, nr 2(6), on-line: <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/>

[ptj/article/view/173/832](http://ptj/article/view/173/832); data dostępu: 28 września 2019.

że *Boston* nie był jakimś „obcym ciałem”, albo „szalonym kaprysem” modernistycznej gwiazdy pozbawionej możliwości „normalnej” pracy, lecz stanowił etap konsekwentnie prowadzonych poszukiwań wynikających z głębokich przekonań artystycznych i ideowych.

Na inaugurację Teatru im. Stefana Żeromskiego (22 stycznia 1932) Solska wybrała *Różę* patrona placówki, być może świadomie tworząc przedstawienie, które było radykalnym przeciwieństwem słynnej inscenizacji Schillera i Pronaszków. Co charakterystyczne, jej opis pracy nad *Różą* i samej premiery skupia się przede wszystkim na przeszerzeniu. Solska omawia najpierw pustą salę prób, a potem salę gry, bardzo precyzyjnie, choć oczywiście bez nazywania tego, opisując teatr przeszerzenia performatywności, w której najważniejsza jest relacja spotykających się grup ludzkich:

*Spółdzielnia Mieszkaniowa, do której wszystkie te bloki należały, pozwoliła nam robić próby na watach fortecznych, w dawnej kancelarii oficerskiej. Nastrój był niesamowity, reżyser niepotrzebny, bo ton właściwy sam się znalazł: był w tej długiej, białonej izbie. Pod ścianami stały ławy, a na końcu izby był komin, „wsioski” komin z okapem. Na nim stawiło się lampę naftową. Cienie badanych przed laty snuły się pomiędzy grającymi. Anzelmów było pełno, Czarowice się błękali, Bożyszczec tchnęło w zespół akcenty nie do odnalezienia w innych warunkach. Próby w tej zaczarowanej izbie odbywały się aż do pełnego opanowania tekstu. A ja w tych niezwykłych warunkach szukałam możliwości najpełniejszego upraszczania inscenizacji. W tych marzeniach mój talent malarski grał wielką rolę.*

*Sala przedszkola na placu Wilsona była wymarzona dla tego rodzaju prób: duża ilość drzwi ułatwiała rozplanowanie sytuacji, balkon nad częścią sceny także mógł być wyzyskany. W „Różę” odgrywał on wielką rolę: na balkonie rządzili*

*kompozytorzy oraz chóry zespolone z muzyką i niepokojem w przyrodzie z I aktu. Korytarze także się zaludniły. [...] Sytuacyjnych prób niewiele było potrzeba. Graliśmy bez dekoracji, a kostiumy mieli tylko: Anzelm – łachman pokrwawiony, Bożyszczec – szatę ze zgrzebnego płótna, Soldat – płaszcz mundurowy. Krzesła ustawiono w dwa półkola z przerwami na przejścia. Miejsca dla grających było dużo. [...]*

*Premiera „Różę” [...] Napięcie nerwowe szalone. Bałam się, że bliskość widzów sploty grających, że widzowie także tego znieść nie będą mogli. Nic podobnego! Widownia zastygła w bezruchu, słuchali. Przesunięcie małej ławki na spełni (Osterwa tak scenę nazywał) budowało scenę: Czarowic i Zagozda ze śledztwa wchodzili pod opieką żołnierza, który zniknął. Scena ich rozgrywała się najprościej, w napięciu niestychanym. Oświetlenie: świece czy lampka naftowa umieszczona na kaloryferze. Kiedy Czarowic wołał: „Puście mnie kraty” – szarpał kaloryfer, a publiczność w skupieniu dzieliła mękę Czarowica. Potwierdziłam wiarę w siłę słowa! Wszelkie wspaniałości dekoracyjne są niepotrzebne w sztukach, które czarują siłą myśli. Autor i aktor – to jest najważniejsze<sup>20</sup>.*

Można oczywiście argumentować, że Solska nie wybrała świadomie miejsc, w których przyszło jej pracować, trudno jednak mieć wątpliwości, że jej wybory artystyczne (w tym sama decyzja podjęciu współpracy z WSM na Żoliborzu) wynikały z głębokich przekonań, wcale (jak się jeszcze przekonamy) nie tak odosobnionych. Wypowiada je artystka językiem nieco młodopolskim („czarują siłą myśli”), ale nawet jeśli wydają się one pochodzić z poprzedniej epoki lub należeć do tradycyjnego zestawu haseł, jakimi i dziś posługują się zwolennicy tradycyjnego teatru dramatycznego, to w praktyce prowadzą do podjęcia niezwykle innowacyjnych eksperymentów, przede wszystkim przestrzennych. Polegały one po pierwsze na

20 Irena Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 169–170.



całkowitej rezygnacji z układu przestrzennego wypracowanego przez nowożytny teatr europejski (nie tylko ten ze sceną pudełkową), a opartego na oddzieleniu aktorów od widzów poprzez zróżnicowanie poziomów powierzchni, różne formy materializacji granicy między przestrzeniami (łuk prosceniowy, kurtyna), odmienny sposób oświetlenia, a wreszcie poprzez dekoracje. Solska jasno pisze, że z tych ostatnich całkowicie zrezygnowała, dążąc świadomie do uproszczenia inscenizacji, w czym wielką rolę odgrywał jej „talent malarski” (rzeczywiście znaczący dla jej aktorstwa, odziedziczony po matce, Bronisławie Poświk). Zwracam na to uwagę, ponieważ pozorne przeciwieństwo odwołania się do niego i rezygnacji z dekoracji oznacza, że Solska komponuje plastykę przedstawienia na zasadach zupełnie innych niż plastycy teatralni „bogatego” teatru. Jej wrażliwość jest zdecydowanie bliższa współczesnym sztukom wizualnym z ich otwarciem na wartości przestrzeni zastanych, z czego rodzi się sztuka *site-specific*, a także na dynamiczną plastyczność relacji międzyludzkich. Solska wykorzystuje swój talent malarski do zaplanowania środowiska dynamicznie rozwijających się interakcji, które wytwarzają przestrzeń. W sposób zasadniczy zmienia też podstawową sytuację teatralną z oddalenia i dystansu na bliskość i współdoświadczenie. Jednocześnie wykorzystuje świadomie warunki miejsca, w którym przyszło jej pracować, nie wymazując go na rzecz jakiegś przestrzeni uniwersalnej i abstrakcyjnej (pudła do grania), ale czyniąc jego konkretnym elementem przedstawienia i jego swoistym aktorem.

Że nie był to przypadek, dowodzą kolejne premiery zrealizowane przez artystkę konsekwentnie pracującą nad zakomponowaniem na ich potrzeby dostępnej przestrzeni bez stosowania zabiegów

„dekoracyjnych”. Pisząc o *Sobowtórze* Janiny Morawskiej (prem. 2 maja 1932), Solska zauważa: „znowu zainscenizowałam to tak, jak sala na to pozwalała. Zespół bardzo się tym interesował. Zasadnicza sytuacja bez zmian, a nowych możliwości tysiące”<sup>21</sup>. Co ważne, *Sobowtóra* grano w innej sali niż pozostałe przedstawienia, a więc Solska już w pełni świadomie pracowała nad możliwościami „przestrzeni znalezionej”, zrywając w ten sposób z dogmatem jednego, stałego dyspozytywu przestrzennego.

O tym, że eksperymenty z przestrzenią stały się dla artystki tematem najważniejszym, przekonuje jej wspomnienie o kolejnej całkowicie zlekceważonej przez historyków premierze: *Profesorze Barku* Heleny Reynelówny (prem. 23 maja 1932):

*Szóstą premierę, „Profesora Barka” Reynelówny, dałam tylko dla eksperymentu inscenizacyjnego, a raczej sytuacyjnego: w długiej naszej żoliborskiej sali umieściłam widzów po bokach w trzech rzędach z przerwami na drzwi wejściowe. Dokoła sali na zewnątrz biegł balkon, w półkole mieliśmy drzwi i okna; wychodziły właśnie na ten balkon, którego do premiery nie używaliśmy wcale. Miejscem akcji była głąb sali. Artyści przechodzili środkiem sali, pomiędzy widzami. Na wprost miejsca akcji, na półpiętrze umieściłam instalację elektryczną. Odgrywała decydującą rolę. Wszystko musiało grać. Bardzo nas interesowały takie zmagania z trudnościami. [...] To były ciągłe ćwiczenia; nie tylko dla zespołu, dla mnie przede wszystkim. To był praktyczny kurs scenografii i reżyserii*<sup>22</sup>.

Trudno wątpić, że Solska – nie nazywając tego w ten sposób – prowadziła na Żoliborzu swoiste

21 Tamże, s. 173. Na marginesie trzeba zauważyć problem, który pozostaje nierozstrzygnięty: w *Pamiętniku* Solska konsekwentnie pisze o sobie jako inscenizatorce, podczas gdy jako reżyserzy poszczególnych przedstawień na afiszach pojawiali się inni artyści, głównie mężczyźni o znanych nazwiskach (*Różę* podpisał Iwo Gall, *Sobowtóra* – Juliusz Osterwa). Nie wiem,

czy da się rozstrzygnąć, jak wyglądały relacje między gościnnymi reżyserami a inscenizatorką. Dotychczas przyjmowano, że za decyzje artystyczne odpowiadał ci pierwsi, więc eksperymenty, także z przestrzenią, zapisywano przede wszystkim na ich konto. Solska pisze o tych poszukiwaniach jako o przedmiocie pracy jej i zespołu, co wydaje mi się choćby dlatego

logiczne, że tylko ona i zespół mieli szansę na konsekwentne ich prowadzenie, czego nie mogli robić gościnni reżyserzy. Z tego względu, a także dla zrównoważenia dotychczasowych sądów lekceważących na ogół Solską-kierowniczkę teatru, przyjmuję jej perspektywę.

22 Tamże, s. 173–174.

laboratorium przestrzeni performatywności, badając relację między stosunkami przestrzennymi a sytuacjami, jakie powstają wraz z ich zmianą.

Najważniejsze z nich były te, które wytwarzały się między aktorami i widzami, zmieniając czy też – problematyzując – typowo teatralną definicję sytuacji („jedni patrzą na to, co robią inni”). Solska zrywała coraz śmielej z podziałem przestrzeni na części przeznaczone dla aktorów i widzów. W tej perspektywie pionierskie, a zupełnie niezauważone dotychczas znaczenie, ma premiera *Dnia październikowego* Georga Kaisera (prem. 7 marca 1932), którego akcję wbudowała w widownię: „widzowie siedzieli wśród grających. Intymność widowiska zyskała na tym, skupienie i cisza towarzyszyły każdej scenie”<sup>23</sup>. Podobnie wśród widzów odbywały się pochody aktorskie w *Widowisku rybałtowskim* Leona Schillera (prem. 4 kwietnia 1932), gdzie zresztą Solska niejako na nowo odkrywała przestrzenne możliwości fascynujących awangardę tradycji ludowych. Jeśli do tej listy dodać grane w plenerze, w Parku Żoliborskim, przedstawienie *Białych fartuszków* Konstantego Krumłowskiego (prem. 26 czerwca 1932) oraz udział zespołu Solskiej w Święcie Morza w Gdyni, «9-11» na które przygotowano plenerowe widowisko *Opowieść bałtycka* Janusza Stępowskiego z zespołem grającym na trójwymiarowej dekoracji projektu Wincentego Drabika (prem. 31 lipca 1932), to otrzymamy naprawdę imponującą listę eksperymentów niewymuszonych przez ubóstwo, ale konsekwentnie prowadzonych wbrew ciężkim warunkom, brakowi zainteresowania i wsparcia<sup>24</sup> oraz radykalnej odmienności od tego, co jako „pożądane nowatorstwo” było w tym czasie akceptowane i propagowane. Solska lokowała się na antypodach teatru monumentalnego,

a zarazem prowadziła swoje poszukiwania bez metafizycznego i transformacyjno-inicjacyjnego zaplecza właściwego Reducie (z którą wiązały ją liczne ideowe pokrewieństwa<sup>25</sup>). Tworzyła więc ośrodek osobny, wyjątkowy, przyciągający artystów prowadzących swoje poszukiwania w podobnym kierunku i zbliżonych obszarach.

Tak właśnie miało być z Szymonem Syrku- sem, który – według słów Solskiej – sam do niej przyszedł, bo „interesowały go moje inscenizacje, raczej moje poszukiwania artystyczne”<sup>26</sup>. Z tego powodu, po rozmowach z artystką, zdecydował się na stworzenie w dawnej kotłowni pierwszej w Polsce sali teatralnej o zmiennej przestrzeni. Teraz można to powiedzieć do końca i wprost: stworzona przez Szymona Syrkusa sala nie powstała jedynie jako wynik jego zainteresowań symultanicznością (a tak się o niej dotąd głównie pisało), ale także jako efekt eksperymentów Solskiej z przestrzenią teatralną jako przestrzenią performatywności pozbawioną stałej konstrukcji. Warto może wreszcie zauważyć, jak bardzo Syrkus odszedł w tym przypadku od konstruktywistycznych zasad stosowanych w jego projektach architektonicznych. Zamiast kształtowania przyszłych działań ludzkich zgodnie z systemowymi rozstrzygnięciami dotyczącymi ich efektywności, tworzy techniczną aparaturę powiększającą możliwości wyboru, znoszącą podstawowe uwarunkowania systemu wcześniejszego i pozwalającą na podejmowanie kolejnych eksperymentów. Oczywiście było to możliwe także dzięki jego własnym doświadczeniom teatralnym, wyniesionym przede wszystkim ze współpracy z Michałem Weichertem, ale trzeba wreszcie oddać Solskiej sprawiedliwość i powiedzieć, że rewolucyjna konstrukcja sali przy

23 Tamże, s. 171.

24 Oczywiście można dowodzić, że dzięki swojej pozycji i legendzie Irena Solska była popierana przez bardzo ważne postacie ówczesnego życia teatralnego, na czele z Schillerem, Osterwą czy Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. I oczywiście możliwe, że gdyby nie była dawną „egerią” z lat ich młodości, jej teatr w ogóle nie zwróciłby ich uwagi. Ale z drugiej strony relacja ta

powodowała paradoksalną protekcjonalizację Solskiej. Pamiętając ją jako aktorkę o legendarnym erotycznym uroku, ci mężczy twórcy nie zdawali się traktować jej poszukiwań teatralnych poważnie, co i rusz pisząc o „szalonej Solskiej”. Ten lekceważąco-życzliwy stosunek do poszukiwań teatralnych dawnej gwiazdy został też częściowo przejęty przez historyczki i historyków teatru.

25 Niezwykle interesująco, w sposób odmienny od dotychczasowego, zinterpretowała niedawno współpracę Reduty i Solskiej Natalia Jakubowa, zob.: Natalia Jakubowa, *Reduta i ideal teatru Ireny Solskiej*, [w:] *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, red. Dariusz Kosiński i Wanda Świętkowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2019, s. 333–344.

26 Irena Solska, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 177.



8

Irena Solska jako Hipodamia w *Achilleis*  
Stanisława Wyspiańskiego, scen. Andrzej  
i Zbigniew Pronaszkowe, Teatr im.  
Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie,  
prem. 13 listopada 1925. IT



9-11

Janusz Stępowski *Opowieść bałtycka*,  
spektakl plenerowy z okazji Dni Morza  
w Gdyni, 31 lipca 1932, scen. Wincenty  
Drabik. NAC



Suzina była też efektem jej poszukiwań i jej marzeń „o sali, która by była czymś nie krępującym, w której można by rozwijać nasze uproszczone iscenizacje”<sup>27</sup>.

Drugi sezon działalności Teatru im. Stefana Żeromskiego, zwłaszcza tej prowadzonej poza Żoliborzem między grudniem 1932 a kwietniem 1933, gdy otwarto salę na Suzina, pozostaje (z jednym wyjątkiem) niemal zupełnie nieznany, choć już Bożena Frankowska pisała, że do jego osiągnięć „należy kontynuowanie doświadczeń nad warsztatem aktorskim i eksperymenty inscenizacyjne (dochodzi pomysłowe zastosowanie ekranów, prześwietlanych kurtyn, interesujące projekty scenograficzne, kostiumowe, ciekawe efekty wizualne)”<sup>28</sup>. Te dokonania i poszukiwania Solskiej i jej zespołu wymagają dalszych badań i wydobywania z cienia, jakie rzuciły na nie dwa najczęściej komentowane przedstawienia – *Boston* oraz wcześniejsza, reżyserowana przez Eugeniusza Poredę inscenizacja *Daniela* Stanisława Wyspiańskiego w sali Rady Miejskiej w Warszawie (prem. 6 grudnia 1932).<sup>12</sup>

Bardzo długo funkcjonowała ona w historii teatru polskiego jako interesująca, choć niezbyt udana próba inscenizacji na scenie kolistej. Przedstawiająca za głosami recenzentów, zwłaszcza Boya-Żeleńskiego, taką właśnie interpretację, Bożena Frankowska opisywała scenografię spektaklu w ten sposób:

*Na środku sali Rady Miejskiej usytuowano scenę na niewielkim podeście. Na nim ustawiono [...] „Meyerholdowskie” dekoracje. Stanowiło je parę stopni schodów oraz skrót kolumnowego portyku*

*– „konstrukcja z drzewa [...], która zapewne imitować miała fasadę zamku Balthazara”, a której ramię przypominało – zdaniem krytyków – ramię szubienicy pomalowanej na czerwony kolor. Poprzeczna linia dekoracji, wyobrażająca fasadę zamku, miała jeszcze dodatkową funkcję, była miejscem przyczepu lampy elektrycznej, z której w scenie wychylania toastu spadała zastona, by oślepiające światło kilkuset świec mogło „wyobrażać” słońce”<sup>29</sup>.*

Umieszczenie *Daniela* na scenie kolistej oznaczało „otoczenie grających publicznością z wielu stron. W oczywisty sposób wpływa to na kierunki, w których poruszają się ich ciała, a także na większe zróżnicowanie doświadczeń publiczności”<sup>30</sup>. Co jednak ciekawe i – na co zwraca uwagę cytowana właśnie Paulina Kubas – równie ważne (jeśli nie ważniejsze), było zniesienie przestrzennego zróżnicowania aktorów i widzów<sup>31</sup>. Cytowana przez badaczkę unikatowa wypowiedź Eugeniusza Poredy tego właśnie przede wszystkim dotyczy:

*Eksperymentujemy! Teatr dzisiejszy oscyluje pomiędzy rutyną a teatrem o klasowym podłożu. Szukając nowych form, uznajemy celowość własnej Sztuki, dlatego ekstensywna praca, jaką zawsze implikuje sztuka uspołeczniona – jest nam obcą. Eksperymenty nasze nie są bez precedensu. Podobnej interpretacji próbował np. Piscator w Berlinie i Schiller w warszawskim teatrze Bogusławskiego. Nie sprowadzono jednak aktora ze sceny. Nie uwolniono go od kurtyny. W poszukiwaniu nowych środków ekspresji scenicznej i w dąż-*

27 Tamże, s. 176.

28 Bożena Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2, s. 192.

29 Taż, „*Golem*” na arenie i „*Daniel*” w *teatrze kolistym*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 4, s. 536; cyt. wewn.: Eugeniusz Świerczewski, „*Daniel*” Wyspiańskiego w *teatrze Ireny Solskiej*, „Polska Zbrojna” 1932, nr 329.

30 Paulina Kubas, *Zdemaskować teatr...*, dz. cyt.

31 Była to oczywiście innowacja wprowadzona o wiele wcześniej przez Redutę. Na rewelacyjność i rewolucyjność tego

rozwiązania wskazywał już w latach 30. Michał Orlicz. Zob.: Michał Orlicz, *Polski teatr współczesny: próba syntezy*, Drukarnia Współczesna Sp. z o.o., Warszawa 1935, s. 144. W odniesieniu do Instytutu Reduty pisał o nim także ciekawie autor anonimowego tekstu *Uwagi o scenie i widowni Reduty*, zamieszczonego w piśmie „*Rampa*” (1938, nr 2, s. 16): „Widowisko, przeniesione na grunt laboratorium sceny, zrównanej w Reducie z poziomem widowni, czyni mocniejsze niż dotychczas wrażenie, może właśnie ze względu na inny, bardziej bezpośredni charakter

zestknięcia się widza z aktorami. Każdy szczegół podany jest niejako w «zbliżeniu». Widz przestaje patrzeć na widowisko jak zwykły gość teatralny przez okulary zadawionych pojęć o sposobach rozdzielenia między sceną a widownią, ale poddaje się sugestii słowa wygłaszanego w najbliższym swoim towarzystwie. Laboratorium Instytutu Teatralnego Reduty kontynuuje nadal zasadę grania wobec publiczności, nigdy zaś dla publiczności”.





ności do wykrystalizowania najistotniejszych elementów składowych teatru, postanowiliśmy zlikwidować scenę dla żywszego i bezpośredniego kontaktu z widownią oraz dla wzmocnienia dynamiki przez prowadzenie akcji na odsoniętej płaszczyźnie. Postawa taka obok walorów formalnych ma poważne znaczenie, jeśli chodzi o pracę aktorów. Implikuje ona daleko idące uproszczenia w oprawie scenicznej i redukując uboczne akcesoria, zwraca uwagę widza na grę zespołu<sup>32</sup>.

Poreda w imieniu zespołu i w odniesieniu do *Daniela* wypowiada zasadniczą ideę i rezultat poszukiwań prowadzonych przez Solską i jej kolektyw w poprzednim sezonie. W przypadku inscenizacji Wyspiańskiego szczególną wagę miało ich zastosowanie w przedstawieniu reprezentacyjnym (pokaz odbył się w ramach obchodów 25. rocznicy śmierci autora, a brał w nim udział jako widz specjalny prezydent RP Ignacy Mościcki) i ze wzmocnieniem, jakie dawała nietypowa kolistna przestrzeń oraz radykalnie nieteatralne i zarazem politycznie znaczące miejsce. *Daniel* to przecież „gra” o władzy karanej za przekroczenie etycznych granic i doprawdy trudno przypuszczać, by współczesne echa tej tematyki nie rozbrzmiały w sali będącej przestrzenią własną jednego z ważnych ośrodków władzy, na dodatek w obliczu głowy sanacyjnego państwa. Jeśli potraktujemy poważnie twórców tego spektaklu i przestaniemy myśleć o nich jako o nieświadomych swoich czynów dzieciach igrających z ogniem, to przestrzenność *Daniela* okaże się narzędziem niemal rewolucyjnej prowokacji.

Interpretując umiejscowienie widzów i aktorów na jednym poziomie jako naczelną zasadę przestrzenną przedstawienia, wzmocnioną jedynie przez układ kolisty, Paulina Kubas pisała:

32 Bolesław Miciński, *Rozmowa z reż. Poredą*, „Zet: sztuka, kultura, sprawy społeczne” 1932, nr 18, s. 5, cyt. za: Paulina Kubas, *Zdemaskować teatr...*, dz. cyt.

33 Paulina Kubas, *Zdemaskować teatr...*, dz. cyt.

34 Do pewnego stopnia w podobny sposób można by myśleć o przestrzeniach przedstawień Wyspiańskiego, zwłaszcza premierach *Wesela* i *Wyzwolenia*,

*Ściągnięcie aktora ze sceny-piedestału, zarówno z tego fizycznego, jak i metaforycznego zbliżyło go do widza. Naraz wszyscy uczestnicy przedstawienia (nadawcy i odbiorcy) znaleźli się na takim samym poziomie możliwego doświadczania siebie nawzajem, zarówno w relacji widz-aktor, jak i widz-widz (należy pamiętać, że w większości teatrów dramatycznych rzędy widowni ustawione były na architektonicznej pochylni). Z tej pozycji już całkiem niedaleko było do zdania sobie sprawy, że widz też jest aktorem<sup>33</sup>.*

Dodać jeszcze trzeba, że zdanie sobie z tego sprawy oznacza zarazem włączenie owego widza, czyli przedstawicieli władzy, w krąg „gry o Danielu”, czyli gry o etyce polityki. Przedstawienie Solskiej i Poredy nie było przypadkiem zastosowania modnego rozwiązania (scena kolistna w 1932 roku nie była żadnym wielkim nowatorstwem) czy kolejnym eksperymentem formalnym. Stanowiło zaplanowaną całościowo i świadomie powoływaną z wykorzystaniem wszystkich elementów sytuacji performatywną, w której kluczową rolę odgrywała przestrzeń. Z tego względu w dziejach awangardowej scenografii performatywności zajmuje miejsce szczególne, jako bodaj pierwszy przypadek świadomego przygotowania przestrzeni z uwzględnieniem najważniejszych elementów wydarzenia o określonych zmiennych (obecność prezydenta RP była taką okolicznością wręcz demonstracyjnie jednorazową). *Daniel* powinien więc być rozpatrywany nie jako inscenizacja dramatu Wyspiańskiego, ale jako jednorazowy performans, który w swoim pełnym kształcie odbył się jedynie 6 grudnia 1932. To może pierwszy w Polsce przykład przestrzeni performatywności o tak zdecydowanej formule<sup>34</sup>.

których wydarzeniowy charakter pełni istotną funkcję. Jednak Wyspiański działał w obrębie repertuarowego teatru produkcji, więc choć w jego myśli i praktyce artystycznej wydarzenie teatralne odgrywa kluczową rolę, to teatr, z którym współpracował, niemal całkowicie ten aspekt wymazywał.



Solska najwyraźniej zdawała sobie sprawę ze znaczenia tego przedstawienia i nie mogła odżalować, że nie zostało ono zrozumiane<sup>35</sup>:

*Pochłaniały mnie wrażenia wielkich możliwości reżysersko-inscenizacyjnych, które mi to pozornie nieudane widowisko odstąpiło. To nie był sfuszowany spektakl, jak pisał przyjaciel Boy, to było coś nowego, nie do zniesienia na tamtą chwilę<sup>36</sup>.*

Mało prawdopodobne, by chodziło o scenę kolistą. Jeśli coś w *Danielu* rzeczywiście było „nie do zniesienia”, to odwrócenie porządków, uczynienie z „widzów” postaci w grze o władzy, zwrócenie wzroku i reflektorów na nich (oślepiające światło „słońca” ma przecież właśnie taki kierunek), traktowanie publiczności jako współuczestników, a nawet – współodpowiedzialnych za to, czego dotyczy przedstawienie.

Jak pamiętamy z wcześniejszych uwag, dokładnie tak przebiegały relacje między aktorami i publicznością w *Bostonie*, gdzie – tak jak w *Danielu* – zmiana relacji przestrzennych miała ważne konsekwencje społeczne i polityczne. Przy całym eksperymentalnym charakterze i zainteresowaniu, jakie wzbudzała sala zbudowana przez Syrkusów i Zaborowskiego, było jasne, że scenografia stanowi tu narzędzie „reaktywacji” widza i przekształcenia go w zaangażowanego uczestnika, uświadomienia mu współodpowiedzialności za wydarzenie. Oczywiście to „system” skazywał Sacca i Vanzettiego na śmierć, ale wyrok wykonywano także z winy tych, którzy swoją biernością do tego dopuścili – widzów będących już nie tylko widzami teatralnymi, ale także społecznymi. „Reaktywacja” widowni okazywała się działaniem o wielkim potencjale politycznym.

I to właśnie sprawiło, że sala przy Suzina nie mogła zostać w pełni wykorzystana (w przestrzeni Syrkusa i w układzie znanym z jego rysunku odbyło się w niej jeszcze przedstawienie *Godów weselnych* Schillera, prem. 17 września 1933<sup>37</sup>).<sup>[13]</sup> Po premierze *Bostonu* teatr Solskiej został pozbawiony ministerialnej dotacji z funduszu dla bezrobotnych (to kara za współpracę z komunistą i Żydem Weichertem, ale chyba także echo *Daniela*), a potem porzucony przez Sekcję Teatralną Towarzystwa Żoliborzan oburzoną tematyką chorób wenerycznych podjętą w ostatniej przygotowanej przez zespół premierze *§245 K. K.* Jana Leszczyńskiego (prem. 17 października 1933). Jak widać, Solska do końca była konsekwentna i nie cofnęła się przed performatywnie generowaną politycznością przedstawień swojego teatru, nawet za cenę jego utraty.

Likwidacja Teatru im. Stefana Żeromskiego to w historii polskiego teatru moment niezwykle ważny, z dzisiejszej perspektywy może nawet ważniejszy niż osławiony skandal z likwidacją Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w roku 1926. Z tamtej Leon Schiller wyszedł jako zwycięzca, do dyspozycji którego oddawano największe sceny w kraju. Ta pozbawiła Irenę Solską i jej współpracowników możliwości kontynuowania eksperymentów, które tak fascynowały artystkę, a także unicestwiła rewolucyjny i jedyny zrealizowany projekt przestrzeni teatralnej odrzucającej podstawowe wyznaczniki teatru nowożytnego. Do praktycznej i konsekwentnej realizacji idei całościowego organizowania przestrzeni teatralnej (a nie tylko scenicznej) na potrzeby każdego przedstawienia przy jednoczesnym zniesieniu przestrzennych podziałów na „scenę” i „widownię” powrócą dopiero 27 lat później i w zupełnie

35 Zdziałal tu swoją drogą teatralny efekt motyla – w czasie premiery kierowniczka była na balkonie sali i nie mogła przypilnować usadzania widzów. Pech chciał, że jeden z najważniejszych dla niej i Teatru – Tadeusz Boy-Żeleński – dostał fatalne miejsce, z którego niemal nic nie widział. W efekcie krytyk, na ogół życzliwy dla gwiazdy swojej krakowskiej młodości, tym

razem napisał bardzo negatywną recenzję, niejako grzebiąc swym autorytetem przedstawił. Zob. Irena Solska, *Pamiętnik*, dz. cyt., s. 178.

36 Tamże.

37 Solska pisała o nim: „Wystawiliśmy jeszcze *Gody weselne* w układzie Schillera. Fragmenty dwóch chałup projektował i wykonał Marek Żuławski, tańce układu Dziuni

Mierzejewskiej, kostiumy szyte u mnie na Piusa, rekwizyty kłopotliwe robiliśmy wszyscy, co kto mógł!”, tamże, s. 179. Na rysunku Syrkusa widać, że w przedstawieniu wykorzystano i rozwinięto wcześniejsze próby związane z prowadzeniem aktorskich korowodów „drogą” pomiędzy widzami (pierwszym eksperymentem tego rodzaju było *Widowisko rybaltowskie*).

innym warunkach Jerzy Grotowski i Jerzy Solski<sup>38</sup>. Ich propozycje, tak bliskie eksperymentom Solskiej, zdobędą sławę na świecie i wkrótce staną się praktyką powszechną. Gdy patrzy się na to, jak wygląda dzisiejszy teatr, nie sposób nie zauważyć, że to nie rozslawiony i celebrowany swego czasu monumentalizm Schillera, ale próby lekceważonej „szalonej aktorki”, której bieda-teatr zamknięto za nieprawomyślność i polityczny radykalizm, odniosły koniec końców historyczne zwycięstwo.<sup>[14–15]</sup>

### Teatr żyjący

Wśród wielu elementów wspólnych łączących poszukiwania Weicherta i Solskiej szczególnie znaczące jest umieszczenie w centrum i uznanie za istotę teatru aktora. W interesującym nas tu kontekście scenografii i przestrzeni teatralnej wydawać by się to mogło sygnałem może wręcz ostrzegawczym, każącym przemyśleć relacje między aktorstwem a scenografią, które ówczesnie postrzegane były i prezentowane często jako pozostające w konflikcie. Cytowałem wszak już Solską piszącą tryumfalnie, że jej próby dowiodły zbędności „wspaniałości dekoracyjnych”, skoro najważniejsze, decydujące siły teatru to aktor i autor. Podobne przekonanie było dość rozpowszechnione, służąc nie tylko teatralnemu konserwatyzmowi, ale także stanowiąc punkt wyjścia do poszukiwań i eksperymentów o charakterze awangardowym, które – przy wszystkich różnicach – nie tylko można, ale wręcz należy umieścić w pobliżu i w relacji do osiągnięć Weicherta i Solskiej.

Szczególnie często do przeciwstawienia „wspaniałości dekoracyjnych” i żywego aktora odwoływała się Stanisława Wysocka<sup>[16]</sup>, artystka ukształtowana przez tę samą młodopolską formację, co Solska i również zaangażowana w pracę nad nowymi formami teatralnymi o charakterze studyjnym (kijowski Teatr Studya 1916–1918 i działający

głównie w objeździe Teatr Rybałt 1925/1926). Stałym punktem poglądów i praktyki Wysockiej było konsekwentne umieszczanie w centrum reformy teatru sztuki aktorskiej, co wielokrotnie formułowała przy pomocy kontrastowego przeciwstawienia: aktor – dekorator. Spośród jej wielu wypowiedzi na ten temat przytoczę tylko jedną, bardzo charakterystyczną:

*Istotą teatru jest wizyjność, bez niej nie ma teatru – jest puste widowisko, nie ma Wyspiańskiego, nie ma Szekspira, nie mogłoby być ekspresjonizmu, który jest na wskroś wizyjnym. Aktor wierny swym twórczym wizjom może zaczarować widza, który będzie z nim razem tworzył – a forma – forma uzewnętrzniiana, może być rozmaita, musi jednak wyływać z danego utworu, nie może być etykietkowa, przylepiana bez potrzeby, dlatego, że na świecie panują rozmaite „izmy”, bo tam, gdzie twórczy reżyser czuje potrzebę jakiegoś kubizmu czy formizmu na pewno i ciało aktora przygotował sobie odpowiednio. U nas często w dekoracjach znajduje się ten „izm”, wśród którego płaczą się dawni, zwykli, naturalistyczni aktorzy.*

*Teatr wizyjny robi malarza jako takiego zbędnym w teatrze; wizja malarska jako coś zupełnie odrębnego przeszkadza tak widzowi jak i aktorowi. Dekorator tego teatru musi dawać tylko tło, na którym tworzy się obraz ruchu ciał ludzkich i barw, w które te ciała są przybrane. Raczej architektura jest tu pożądanym tłem, nawet pejzaż pojęty architektonicznie, dlatego to zrozumiałym jest kubizm w dekoracjach, daje płaszczyzny, na których ciało aktora plastycznie się rysuje. Wszystko raczej, nawet gładka zastona wystarczy, byle tylko nie kopie rzeczywistości z drobnymi szczegółikami, które nie tylko nie dają żadnego tła aktorowi, ale wprost psują wrażenie estetyczne<sup>39</sup>.*

Podobnie jak w przypadku Solskiej pewne anachroniczności języka mogą przekładać się na uznanie

38 Warto w tym momencie zauważyć, że Grotowski mógł mieć wiedzę o poszukiwaniach Solskiej z pierwszej ręki, od swojej nauczycielki z krakowskiej PWST, a potem aktorki jego pierwszych przedstawień –

Haliny Gallowej, która wiosną 1932 roku grała w przedstawieniach Teatru im. Stefana Żeromskiego (między innymi Annę w *Tamtych*) a także od jej męża Iwona, który oprócz *Róży* reżyserował także *Tamtego*.

39 Stanisława Wysocka, *Teatr przyszłości*, oprac. Zbigniew Wilski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 73–74.

poglądów Wysockiej za jakiś konserwatyzm, echo tęsknoty za XIX-wieczną absolutną władzą aktorską w teatrze. Trzeba jednak pamiętać, że choć w poznańsko-krakowskiej młodości artystka ocierała się jeszcze o wielkie królowe dawnej sceny (na czele z Modrzejewską), to zarazem miała świadomość, że blask tej epoki blednie. Cytowana wypowiedź, podobnie jak inne fragmenty zawierające podobne przemyślenia, wskazuje nie na nostalgję za utraconym tronem, ale na podstawę całego opisywanego tu nurtu zjawisk, którą można nazwać dążeniem do organiczności procesu teatralnego jako doświadczenia stającego się udziałem aktorów a poprzez nich widzów. Wysocka jego źródło umieszcza w „wizji”, a nie w tekście, idąc tu – moim zdaniem – za rozpoznaniem Wyspiańskiego, który owo źródło nazywał jednak trafniej – Dramatem lub Tragedią. Oczywiście nie oznaczało to eliminacji tekstu, ale zarazem wprowadzało znamienne i brzemiennie w skutkach przesunięcie, którego dokonał właśnie Wyspiański: dążąc do odsłonięcia i doświadczenia dramatycznej i jedynie przez dramat poznawalnej prawdy o świecie, artysta teatru ma prawo do reinterpretacji tekstu, do zmiany „litery” w imię wierności „duchowi”<sup>40</sup>. Z tego głębszego niż tekst „źródła”, do którego w wielu przypadkach (a w tym czasie niemal zawsze) dostęp umożliwiał tekst, wynikać miał także kształt przestrzenny, nie narzucany, ale wytwarzany jako część procesu. Podobnie jak Solska, Wysocka postulowała rezygnację z „dekoratora” i „malarza”, ale nie oznaczało to rezygnacji ze scenografii rozumianej jednak niemal dokładnie tak, jak proponuję – jako artystycznego uwarunkowania procesu wytwarzania przestrzeni, proces ten wzmacniającego a nie przesłaniającego własnymi wartościami, znaczeniami czy urokami.

Odrzucanie wartości malarskich na rzecz odmiennego, bardziej performatywnego kształ-

towania przestrzeni wiodło zwykle (choć różnymi drogami) do koncepcji sceny bez dekoracji (jak u Solskiej), sceny kotarowej (o której wspomina Wysocka) lub wręcz nagiej. Pojawianie się postulatów i prób tego rodzaju w działaniach teatralnych aktorek czy Reduty, także nastawionej na twórczość aktorską – nie dziwi. Dziwić natomiast może, że stanowią one ważną część propozycji i dokonań wybitnego scenografa, a nawet wręcz malarza scenicznego, Franciszka Siedleckiego. Ten niezwykle artysta i myśliciel, o którym szerzej pisze w tej książce Dorota Jarzabek-Wasył, w swoich pismach z okresu międzywojennego stworzył (nie bez inspiracji myślą Rudolfa Steinera, którego antropozofią zafascynował się w okresie I wojny światowej) oryginalną koncepcję „Teatru Dnia”.

Nakreślił ją w opublikowanym w roku 1923 tekście *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, w którym przedstawił najpierw bardzo precyzyjnie opisane sposoby działania na scenie dzisiejszej – scenie „teatru nocy”, która jest obrazem – projekcją wyobraźni daną do oglądania:

*Teatr dzisiejszy, podzielony na widownię i scenę, dający tylko przy sztucznym świetle przedstawienia, otacza widza zupełną ciemnością dla wywołania żywszego obrazu na scenie. Scena jest dla widza jak gdyby projekcją jego obrazu wewnętrznego, który rodzi się w ciemni myślowej. Im bardziej będzie zbliżony do kształtów, jakie mu wyobraźnia nadaje, tym bardziej zbliży się widz z zamkniętą w dramacie myślą autora*<sup>41</sup>.

Podkreślając, że „teatrowi nocy” najbardziej „przeszkadza aktor, który jako żywa, materialna istota od razu wyprowadza z równowagi wszelkie artystyczne założenia dekoratora”<sup>42</sup>, Siedlecki przeciwstawiał mu „teatr dnia”, który jest „teatrem słowa mówionego, rytmicznego gestu z prostoty form i z głębi poetyckiego ducha zrodzony”<sup>43</sup>. W tym teatrze, któ-

40 Więcej na temat koncepcji dramatycznego poznania w myśli i dziele Stanisława Wyspiańskiego, zob.: Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grodowskiego, Wrocław 2007, s. 222–260.

41 Franciszek Siedlecki, *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej. Artykuły i recenzje z lat 1910–1929*, wybór i oprac. Wojciech Dudzik, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 111.

42 Tamże, s. 113.

43 Tamże, s. 114.



ry narodzi się wraz z opuszczeniem wielkich miast i powrotem do życia w rytmie natury, „zwycięży aktor”:

*on jeden zapanuje na scenie. Uwolni się od wszelkich dekoracji; zatrzyma ostatecznie niewysokie wzniesienie z desek, ażeby go wszyscy z wszystkich stron widzieli; rekwizyt stanie się jedynie symbolem. Wylącznym materiałem scenicznym rozporządzalnym stanie się on sam. Szaty jego będą proste, uwydatniające piękno jego budowy. Gest jego i rytmika poruszeń zdążyć muszą do tej harmonii, jaką widzimy w obrotach gwiazd i błędnych planet, jaka zakłęta jest w każdym muzycznym instrumencie, Słowo przez niego wypowiedziane winno się stać jakąś istotą żyjącą, co pełna uczucia bieży i tuląc jego duszę w swoje objęcia unosi ją w sfery, skąd wzięła początek, w sfery prawdziwego Logosu. Tak z teatru nocy narodzi się „Teatr Dnia”<sup>44</sup>.*

To prawdziwe prorocstwo w jakiejś mierze zarysowało kierunek rozwoju poszukiwań teatralnych i aktorskich, o których pisałem w *Polskim teatrze przemiany*. Stanowi ono swoistą zapowiedź i koncepcji Iwona Galla, o których poniżej, i *Żywostwa Juliusza Osterwy*<sup>45</sup>, i Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka<sup>46</sup> [17], i teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego, i ekologii teatru spod znaku poszukiwań Włodzimierza Staniewskiego i jego „Gardzienic” z ostatnich dekad XX wieku<sup>47</sup>. Czytając *Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, trudno wyjść ze zdumienia, jak wiele zjawisk i proce-

sów Siedlecki trafnie przewidział. Zarazem wydaje się znamienne, że czynił to, rozważając problem dekoracji scenicznych, których malowaną, obrazową wersję chciał odrzucić, zastępując scenografią rozumianą jako sztuka kształtowania przestrzeni interakcji między uczestnikami i współtwórcami teatralnego wydarzenia.

Wojciech Dudzik, wydawca i komentator tekstów Siedleckiego, pisał, że w proponowanym przez niego teatrze „najważniejszy będzie bezpośredni kontakt między aktorem i publicznością, od nawiązania tego kontaktu zależy bowiem zrozumienie dramatu i powodzenie spektaklu”<sup>48</sup>. Nie dotyczyło to tylko „teatru dnia”. Wątek ten rozwijał Siedlecki w napisanym w 1924 roku tekście *Konstrukcja sceny w teatrze*, w którym postulował likwidację sceny obrotowej w odbudowywanych po pożarze Rozmaitościach, mających stać się Teatrem Narodowym. Według niego bowiem, pozostawienie „obrotówki”

*trzymałoby wszystkich inscenizatorów w szrankach sztuki naturalistycznej i pchało w kierunku bogatej wystawy. A to właśnie jest największym wrogiem sztuki scenicznej, wrogiem aktora i poezji. [...]*

*Zadaniem nowych Rozmaitości winno być przywrócenie aktorowi jego stanowiska decydującego na scenie, jako elementu niosącego żywe słowo poety w naród. Scena, na której aktor działa, powinna nowymi sposobami pomagać mu w tym kierunku, a więc dążyć do usunięcia przedziału między nim a widzami, wytwarzanym dekoracją malarską, i wzmacniać fantazję widza*

44 Tamże.

45 Na jego temat zob.: Dariusz Kosiński, *Dal – odnowa mowy według Juliusza Osterwy*, [w:] *Słowo i gest*, red. ks. Helmut Jan Sobeczko i Zbigniew W. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, Opole 2009, s. 225–239, oraz: tenże, *Żywostwo – zapomniane marzenie porzuconego patrona*, „Zeszyty Naukowe PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie” 2012, nr 4, s. 46–52.

46 Warto może zauważyć, że w okresie międzywojennym rozwijała się prowadzona w duchu „rapsodycznym” działalność

Artura Górskiego i jego żony Janiny Górskiej, kierującej Placówką Żywego Słowa, działającą w późniejszym Teatrze Ateneum w Warszawie. Słabo opisana i często lekceważona zasługuje na przypomnienie i reinterpretację, podobnie jak cały, nieco ukryty za widowiskową monumentalnością, międzywojenny nurt prerapsodyczny.

47 Trzeba oczywiście dodać, że owo „prorocstwo” nie do końca się spełniło, bo w zasadzie wszystkie „przewidziane” teatry (poza *Żywostwami*, które jednak nie doczekało się realizacji) pozostawały w jakiejś mierze „teatrami nocy”, posługując się sztucz-

nym światłem. Myślę, że ta sprzeczność mogła powodować problemy w ich działalności, a nawet w swoisty sposób wypaczać wyjściowe idee. Bardzo inspirujące wydaje mi się także myślenie o swoistej teatralnej walce „nocy” i „dnia” na przykład w odniesieniu do teatru Grotowskiego i jego działalności poteatralnej.

48 Wojciech Dudzik, *Franciszka Siedleckiego „teatr duszy”*, [w:] Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej...*, dz. cyt., s. 38.

16

Stanisława Wysocka jako Rollisonowa w *Dziadach*  
Adama Mickiewicza, Teatr Polski w Warszawie, scen.  
Andrzej Pronaszko, prem. 15 grudnia 1934. IT



17

Krystyna Ostaszewska, Antoni Żuliński i Danuta  
Michałowska w przedstawieniu *Hymny* Jana  
Kasprowicza, Teatr Rapsodyczny w Krakowie, scen.  
Tadeusz Ostaszewski, prem. 9 listopada 1945.  
Fot. z archiwum Danuty Michałowskiej. Przedruk za:  
Jacek Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia*.  
*Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Wydawnictwo UJ,  
Kraków 2006, s. 366.



*przez odpowiednie operowanie światłem na scenie, stworzyć nową przestrzeń sceniczną przez architektoniczne formy, raczej abstrakcyjnym formom pokrewne niż realnym kształtom budowlanym*<sup>49</sup>.

Porzucenie dekoracji jako podstawowej sfery działań scenografa nie oznacza więc jego wygnania z teatru, ale zmianę obszaru jego działalności w taki sposób, by mógł kształtować całościowo widzianą przestrzeń teatralną, dostosowując ją do każdorazowo innych potrzeb związanych z aktorską performatywnością. Nie musi to przy tym wcale być „Teatr Dnia”. Ten stanowi pewien wariant rzeczywiście projektowany w przyszłości i nie odwołujący się do fantazji czy gry światła (a o tym jest wszak mowa w cytowanym fragmencie). Siedlecki racjonalnie i nieideologicznie postuluje pluralizm teatralnej przestrzeni, stawiając jako jego oczywisty warunek wyjście poza monopol pozornie „neutralnego” teatru obrazu, teatru ze sceną pudełkową.

Zbliżoną koncepcję, rozbudowaną i opracowaną całościowo (choć napisaną niestety w sposób dość chaotyczny i mało zdyscyplinowany pod względem kompozycji wywodu) przedstawił na kilka lat przed wybuchem wojny inny scenograf, z wykształcenia także malarz, a z późniejszej praktyki i osiągnięć przede wszystkim reżyser i wychowawca aktorów, Iwo Gall. W roku 1937 opublikował on słynne studium *Budowniczy tła scenicznego*, w którym przedstawił własną – jak trafnie pisał Zenobiusz Strzelecki – „niemalarską koncepcję scenograficzną”<sup>50</sup>. Była ona swoistym podsumowaniem jego doświadczeń praktycznych, przede wszystkim, ale nie tylko, Redutowych (o których pisze w tej książce Wanda Świątkowska), a także prezentacją wizji skierowanej w przyszłość. <sup>18</sup> Dedykowane – na wzór *Hamleta* Wyspiańskiego – „Aktorom polskim”, studium Galla wychodziło z założeń identycznych, jak wszystkie przywoływane wcześniej koncepcje i propozycje odrzucające dekoracje i postulujące umieszczenie

w centrum sztuki teatralnej aktora oddziałującego na widza:

*Aktora z jego najszerszej pojętą wymową trzeba przywrócić teatrowi, obłożyć go ciężarem dzwigania całej uwagi widza, w nim zamknąć dawną treść przestrzeni, przez co stanie się on wyłącznie treścią, a przestrzeń wtedy dzięki niemu ożyje i znacznie rodzi wiele możliwości z nim współdziałających.*

*Opanować trzeba również widza, poza jego wolą i wiedzą, włączyć go do inscenizacji (do inscenizacji, nie do akcji), znalezienie się bowiem widza w jakimkolwiek miejscu zdarzenia, dramatu, akcji, treści, światła musi być z góry przewidziane przez budowniczego tła scenicznego*<sup>51</sup>.

Cytowany fragment dobrze pokazuje różnicę w podejściu Galla do dwóch głównych elementów przedstawienia, zazwyczaj zacieraną przez wcześniej cytowanych autorów, mówiących ogólnie o „aktywizacji”. O ile aktor pozostaje wyznacznikiem i podstawą przestrzenności wytwarzanej przez i w czasie przedstawienia, zaś jego działalność jest przestrzennie wspierana, ale nie (jak u konstruktywistów) regulowana, o tyle widz jest poddany procesowi teatralnemu i ma być w jego efekcie przekształcony bez swojej zgody, a nawet bez świadomości tego. Liczni komentatorzy tekstów Galla na ten aspekt nie zwracali uwagi, skupiając się na koncepcji tła scenicznego i wsparciu udzielonemu aktorstwu, a nie zauważając, że jego rewersem jest swoista performatywna przemoc.

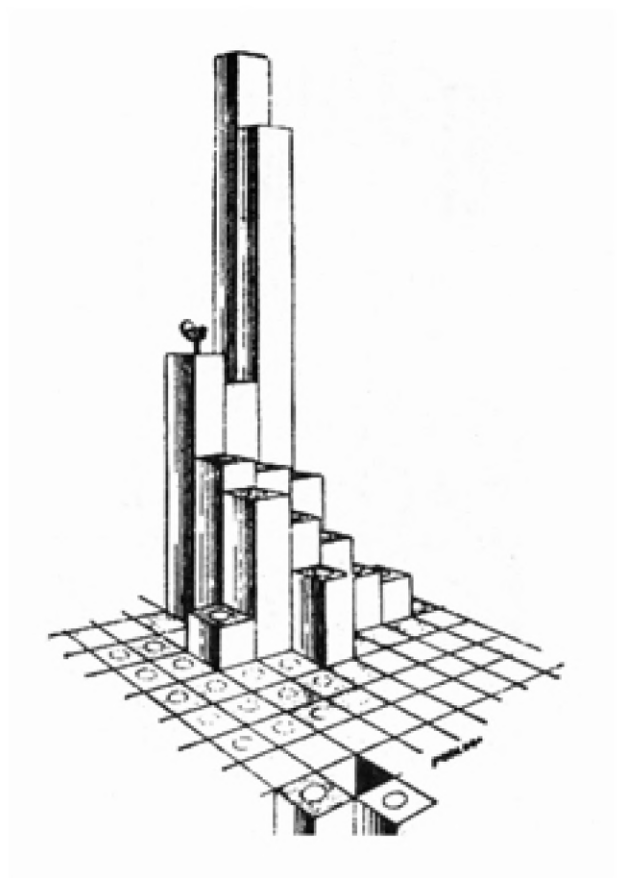
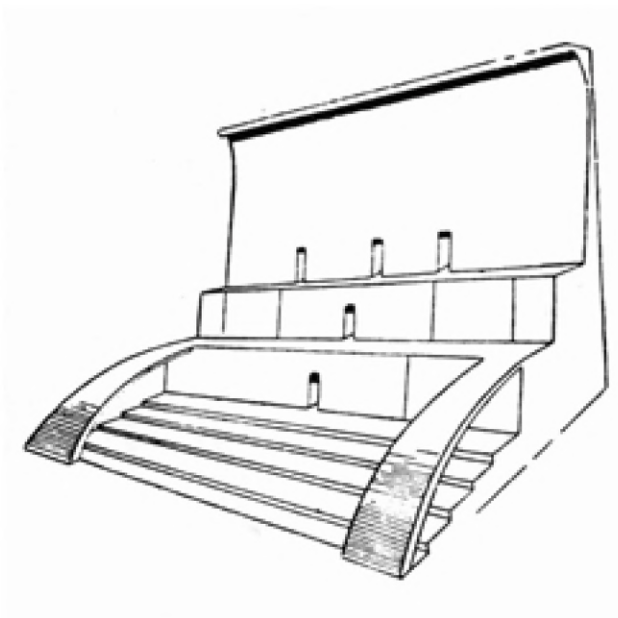
W tym kontekście nieco zmodyfikowałbym pierwszą z konkluzji, do jakich doszła w znakomitym eseju *Z czego buduje się tło sceniczne* Ewa Guderian-Czaplińska. Poszukując odpowiedzi na tytułowe pytanie, poznańska badaczka proponowała interpretację – rzeczywiście nieco zagadkowego i anachronicznego – tytułowego terminu „tło”:

49 Franciszek Siedlecki, *Konstrukcja sceny w teatrze*, [w:] tamże, s. 137–138.

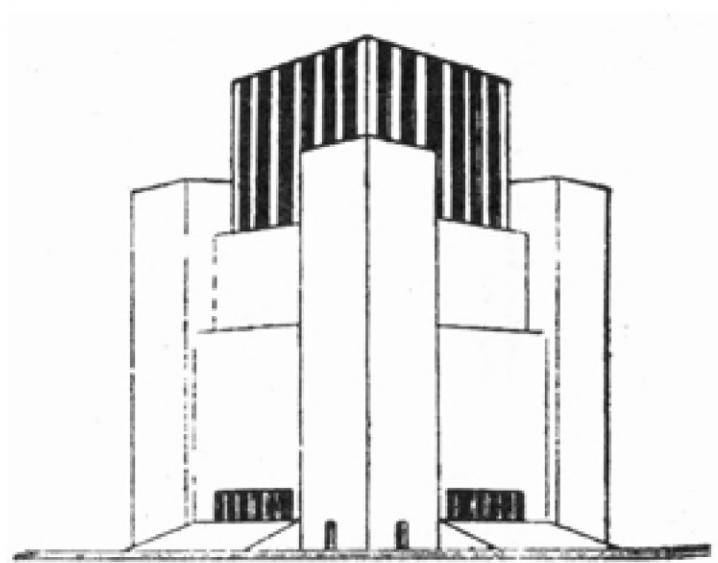
50 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 382.

51 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, [w:] tegoż, *Pisma o teatrze*, zebr. i przyg. do druku Urszula Aszyk, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 88.





18-20  
Iwo Gall, projekty lteatru zamieszczone  
w książce *Budownictwo sceniczne*, 1937,  
s. 55, 92 i 91.



*Gall, jak sędzę, nie od rzeczy ów termin aktualizuje, w pewien sposób subwersywnie zmieniając jego sens, chcąc – jakby dosyć paradoksalnie – odwrócić od niego uwagę. [...] W zaproponowanej wizji „budowniczego tła” zmierza do wyjścia z pudełka i radykalnego przeorganizowania przestrzeni gry, a czyni to ze względu na dwie wartości: aktora i wspólnotę. Wspólnotę nie tylko w obrębie zespołu, ale i skupienia odbiorców wokół innego rodzaju wrażeń teatralnych niż dekoracyjne, techniczne czy popisowe. [...]*

*Pierwsza odpowiedź jest więc oczywista: „budowniczy” konstruuje „tło” dla aktora (zespołowego) i dla odnowienia wrażliwości widza, która może się zmienić dzięki nowemu aktorstwu<sup>52</sup>.*

Ja zawahałbym się tutaj przed użyciem słowa „wspólnota”, chyba że od razu wyjaśnimy, że chodzi o *communitas* wytworzone jako doświadczenie narzucone widzom i w ten właśnie sposób mające prowadzić do zmiany ich świadomości, przed czym mniej więcej w tym samym czasie ostrzegał Bertolt Brecht. Budowniczy tła scenicznego nie tyle dąży do „odnowienia wrażliwości widza”, czy jego „aktywizacji”, ile do uczynienia go (jak trafnie pisał Siedlecki) częścią inscenizacji i uzyskania jak najsilniejszego wpływu na jego reakcje i postawę. Można nawet rzec, że w tym dążeniu nurt „aktorski” zbliża się do konstruktywistycznych marzeń o uniwersalnym porządku, choć oczywiście elementem zmieniającym cały układ jest „aktor”, któremu (w odróżnieniu od konstruktywizmu) „tło sceniczne” miało służyć.

Gall niemal nieustannie podkreśla nadrzędną pozycję aktora, zajmowaną także w odniesieniu do przestrzeni i architektury teatralnej:

*Zastanawiając się nad budową teatru, który widziałbym jako najwyższy ideał, zawsze myślę o aktorze. Aktor i konstrukcja jego potrzeb<sup>53</sup>*

Warto może na chwilę zatrzymać się i zauważyć, że hasło końcowe, choć efektowne i wielokrotnie cytowane, wcale nie jest jednoznaczne. Mniejsza już o to, że wyłączenie potrzeb aktora potwierdza diagnozowaną wyżej nierówność jego pozycji wobec „widza” i każe ostrożnie mówić o wspólnotcie. Ważniejsze, że zwrot „konstrukcja potrzeb” wcale nie wydaje się tak jednoznacznie potwierdzać deklarowanego co chwila podporządkowania potrzebom aktora. Owszem – można go tak rozumieć (konstrukcja wynikająca z potrzeb aktora), ale równie dobrze można go czytać dokładnie przeciwnie, jako konstruowanie (a więc poniekąd narzucanie) „potrzeb” (cudysłów w tym miejscu konieczny) aktora w sposób zgodny z rozpoznaniem i postulatami „budowniczego”. Zwracam na to uwagę, bo ta dwuznaczność, wpisana w samo naczelne hasło omawianej tu koncepcji scenografii jako kompozycji przestrzeni performatywności, wydaje się (niezależnie od intencji autora) odsłaniać pracujące w jej obrębie i wręcz nieusuwalne ambiwalencje.

Wracając do eseju Guderian-Czaplińskiej, trzeba za jej rozpoznaniem oddać Gallowi sprawiedliwość, że (podobnie jak autorki i autorzy cytowani wcześniej) w pierwszej kolejności i przede wszystkim chce aktora uwolnić od wszystkiego, co mu przeszkadza:

*Tło sceniczne buduje się więc najpierw z odejmowania (wszystkiego tego, co w pudełku krępuje aktora i utrwała przyzwyczajenia widza), a następnie z powstrzymywania się od dodawania. [...] Jego [Galla – DK] konkluzja jest [...] prosta – po pierwsze: nie dodawać niczego, skoro udało się coś usunąć; po drugie: wykorzystać to, co objawiło się po ogotoceniu sceny z dekoracji i ramy. Z czego wynikało, że najlepszym tłem jest po prostu goła ściana. Biała – dopowie Gall później. [...] Co jednak ma tu do zrobienia budowniczy, skoro usunął już ramę, kanał i dekoracje? [...] Budowniczy jest w tym ujęciu konstruktorem przestrzennej całości – a więc także projektantem widowni [...]. „Tło sceniczne” buduje się więc nie*

52 Ewa Guderian-Czaplińska, *Z czego buduje się tło sceniczne*, [w:] *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru*, pod red. Anny Wypych-

Gawrońskiej, Elżbiety Wróbel i Joanny Warońskiej, Akademia Jana Długosza, Częstochowa 2014, s. 248–249.

53 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 49.

*tylko na scenie – powstaje ono ze szczególnego przestrzennego rozwiązania całości obejmującej wszystkich obecnych*<sup>54</sup>.

Zgadzać się w pełni z tymi rozpoznaniem, a zarazem widząc w cytowanym fragmencie niezwykle cenną próbę doprecyzowania tego rozumienia scenografii, którego w tej części rozwijam, dodałbym tylko, że owo „przestrzenne rozwiązanie całości”, choć ma swoje aspekty architektoniczne, o których Gall też pisze, dotyczy przede wszystkim czegoś innego – opracowania za każdym razem odmiennych przestrzennych uwarunkowań wydarzenia teatralnego, dla których architektura budynku stanowi jedynie ramę i to ramę – powiedziałbym – swoiście negatywną. Bo przecież przy całej monumentalności, którą w finale swojego tekstu Guderian-Czaplińska podkreśla, widząc w niej pewne (pragmatyczne, jak pisze) przeciwieństwo wcześniejszych idei umiaru, Iteatr (jak nazwał swój przyszłościowy projekt Gall) „stałej sceny ani widowni [...] nie posiada, albowiem miejsca te, jak i ich forma, zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego – powstają zatem tam i takie, jakich inscenizacja ogólna wymaga”<sup>55</sup>. To sformułowanie wydaje mi się kluczowe dla całej koncepcji Galla, najbardziej rewolucyjne i najdalej idące. Podobne idee pojawiały się już wprawdzie wcześniej, a praktyczną, zmaterializowaną próbą ich realizacji była sala na Żoliborzu. Gall wydaje się być jednak w pewnym niedopowiedzeniu (i być może dzięki niemu) najbardziej radykalny. Rezygnując z dekoracji, zarazem zrywa z architekturą teatralną jako dziedziną wyznaczania stałych uwarunkowań działania przedstawieniowego. Innymi słowy – dochodzi do punktu, w którym przestrzeń teatralna staje się performatywna najpełniej jak to możliwe, to znaczy – jest całościowo wytwarzana w trakcie procesu obejmującego przygotowanie i prezentację przedstawienia. Oczywiście jest

w tej rewolucyjnej koncepcji pewien pusty punkt, wynikający z tego, że Gall w narracji słownej z roku 1937 tworzy jedynie skorupę, w której wewnątrz wpisuje puste, niedoprecyzowane miejsce. W książce opublikował rysunki przedstawiające nie tylko gmach, ale także wewnątrz, nie są one jednak wcale tak jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać. Wprawdzie ogromnie zasłużona dla badań nad twórczością Galla Urszula Aszyk zaproponowała zdecydowaną rekonstrukcję postulowanego jakoby przez artystę kształtu sceny<sup>56</sup>, wydaje mi się jednak, że w świetle końcowych uwag o braku stałej sceny i widowni trzeba podchodzić do nich z dużą ostrożnością. Wprawdzie Gall rzeczywiście sporo miejsca poświęca i bardzo precyzyjnie analizuje to, co nazywa „sceną pionową”, szczególnie ciekawie i fachowo mówiąc o podestach<sup>57</sup>, ale nigdzie nie stwierdza, że taką i tylko taką scenę ma mieć przyszły Iteatr. Zamieszczony w książce rysunek sceny to raczej wariacja na temat projektu Syrkusa, przedstawiająca przestrzeń zbudowaną ze stosunkowo wąskich podestów, których wysuwanie pozwala na budowanie zmiennej i wielokształtnej, ale zdecydowanej całościowej (a nie podzielonej na „scenę” i „widownię”) przestrzeni teatralnej<sup>19-20</sup>. Oczywiście późniejsze projekty Sceny „Białej Ściany” oraz teatru ją zawierającego mogą stanowić dowód, że Gall wyobrażał sobie Iteatr w jakiś określony sposób (tak właśnie wykorzystuje je Aszyk, niejako retrospektywnie reinterpretując projekt wcześniejszy w świetle późniejszego), ale wydaje mi się to osłabieniem znaczenia i rewolucyjnej wymowy propozycji z 1937 roku.

Najważniejszy dla niej nie jest bowiem ostatecznie taki czy inny kształt przyszłej sceny, ale rozróżnienie działania Z i W – przestrzeni (przejmując wytłuszczenie przyimków stosowane konsekwentnie przez Galla), stanowiące podstawę wydzielenia obszarów będących właśnie w kontekście przestrzennym dziedzinami działań

54 Ewa Guderian-Czaplińska, *Z czego buduje się tło sceniczne*, dz. cyt., s. 249–250.

55 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 89.

56 Zob. Urszula Aszyk, *O koncepcjach teatralnych w pismach Iwo Galla*, [w:] Iwo Gall, *Pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 32–33. O wiele wcześniej ta sama autorka zaprezentowała podobne rekonstrukcje w książce *Iwo Gall*.

*Poszukiwania teatralne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, s. 110.

57 Zob. Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 66–68.



twórczych aktora (W przestrzeni) i budowniczego tła scenicznego (Z przestrzeni):

*Scena jest przestrzenią trójwymiarową, której to przestrzeni, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie wypełnia ani malarz, ani poeta, ani muzyk, a którą wypełnić musi aktor.*

*Jak dalece przestrzeń ta będzie wypełniona i to w pierwszej linii jego przeżyciami, jego prawdą i formą, czyli jego Sztuką – zależy przede wszystkim od aktora.*

*Tu wiele z działania zależeć będzie również od rozmiarów przestrzeni, która, aby robiła potrzebne wrażenie, musi być cała wypełniona tą prawdą, tym tłem aktora.*

*Stąd rodzi się potrzeba określenia tej przestrzeni w miarę potrzeby i konieczności, a którą musi się z niesłychanym umiarem i subtelnnością wymierzyć i wydobyć tak z aktora, jak i z siły treści danego utworu.*

*Rodzajów tej intensywności działania przestrzeni, tak jak i w przestrzeni teatru, jest prawdopodobnie nieskończoność – zastosowując więc przestrzeń, trzeba doskonale wyczuwać i rozumieć pochodzenie lub potrzebę pochodzenia nastroju, czy będzie się rodził Z przestrzeni scenicznej (należy do budowniczego), czy też W przestrzeni scenicznej (należy do aktora).*

*Dla budowniczego tła scenicznego jest bardzo ważnym dobre i dokładne orientowanie się w różnicy między znaczeniami wartości Z przestrzeni, czy też W przestrzeni.*

*Budowniczy tła scenicznego orientuje się w działaniu Z przestrzeni jako inscenizator i w działaniu W przestrzeni jako reżyser.*

*Aktor, stając na scenie, ma do pokonania dwie przestrzenie: obojętną przestrzeń, ściśle go otaczającą i niewiadomą dalszą, wypełnioną tym wszystkim, co widzi i słuchacz ze sobą do teatru przynosi.*

*Okres czasu, konieczny dla zdarzenia artystycznego do opanowania tych przestrzeni, powinien być jak najkrótszy.*

*Budowniczy tła scenicznego jako inscenizator i jako dekorator skraca ten okres przez wnikliwe otoczenie aktora, sprzyjające wyłączności jego przeżycia. I to jest działanie budowniczego tła scenicznego Z przestrzeni.*

*Niemożliwe jest jednak stworzenie dekoracji, która by współdziałała we wszystkich momentach przeżyć i uczuć postaci. Dekoracja działa tylko fragmentarycznie.*

*Inszenizacja najidealniejsza nie jest w stanie nadążyć za dynamiką przeżyć.*

*I w tych momentach, w których wobec tego działanie Z przestrzeni przestaje istnieć, zaczyna się rola budowniczego tła scenicznego jako reżysera, dzięki któremu aktor wtedy działa wyłącznie W przestrzeni. Dochodzi często do konieczności unicestwienia działania Z przestrzeni, otoczenie aktora doprowadzone musi być do zupełnej obojętności działania, natomiast wyłączone staje się działanie aktora W przestrzeni.*

*Świadomość widza-słuchacza nie może naturalnie w tym brać udziału [...].*

*Budowniczy musi doskonale władać wyczuwaniem potrzeby rozmiaru przestrzeni scenicznej i wiedzieć nie tylko, jakie rezultaty otrzymuje przy pogłębionej, podwyższonej, czy niższej przestrzeni scenicznej (jeżeli to jest w teatrze budynku, z ramą sceniczną i zastoną), ale musi też wiedzieć, jak działać w ogóle przestrzenią, ograniczoną światłem, tak jak i jego barwą, bez ramy i zastony, czy też na estradach lub na tle jakiegokolwiek architektury na wolnym powietrzu, wreszcie wśród samej przyrody<sup>58</sup>.*

Wychodząc od rozróżnienia dwóch przestrzeni – przynależącej do „budowniczego” i do aktora – Gall w trakcie analizy sposobów działania Z i W poszerza sferę odpowiedzialności tego pierwszego, włączając do niej także „aktorskie” W przestrzeni. To wprawdzie aktor pozostaje „głównym sprawcą”, ale to budowniczy dba o to, by środowisko jego działania nie przeszkadzało i nie umniejszało jego sprawstwa. To znaczy

dokładnie – dba o warunki przestrzenne i środowiskowe twórczego procesu aktorskiego.

Zarazem zasadniczym celem jego pracy jest – jak się wydaje – możliwie najpełniejsze opanowanie i najbardziej precyzyjne operowanie dwoma najbardziej nieprzewidywalnymi elementami wydarzenia teatralnego: nieznanymi i niesformatowanymi ludźmi oraz nieznanym do końca przebiegiem procesu w czasie. Nad oboma ma zapanować budowniczy. To on (co oczywiste i wynikające z wyjściowych założeń) działa Z przestrzeni, i tak ją komponuje, by zestroić ze sobą realną przestrzeń działania aktora i wyobrażoną przestrzeń widza-słuchacza (co w szczególnych przypadkach dopuszcza chyba także tradycyjne działania „dekoratorskie”). Ale to on też (co już każe nieco zmodyfikować wyjściowe założenia) działa W przestrzeni. Gall w swoim umiarze nie posuwa się do kierowania procesem aktorskim (co robił będzie później Jerzy Grotowski). Ogranicza się do regulowania procesu performatywnego, dbając o zapewnienie aktorowi pełnej mocy oddziaływania przez zniesienie barier i zakłóceń (W przestrzeni), a także uzupełnienie sił performatywności przez odpowiednie ukształtowanie i wygląd przestrzeni (Z).

Opis obszaru działania budowniczego tła scenicznego, zaproponowany i rozwinięty przez Galla, to opis poszerzonego rozumienia scenografii, wychodzącego poza malarstwo i architekturę, i w ogóle poza sztuki plastyczne, chwytającego specyfikę procesualnej performatywności regulowanej przede wszystkim za pośrednictwem przestrzeni, a dotyczącej tak środowiska pracy aktorskiej, jak i wzmocnienia jej oddziaływania na widzów.

W historycznie uwarunkowanej myśli Galla zachowane zostaje właściwe epoce umiejscowienie dramatu jako podstawowego materiału wyjściowego dla twórczego procesu teatralnego. Jednak i w tym punkcie – wspólnym dla wszystkich omawianych tu twórczyni i twórców – Gall doko-

nuje znamiennego także dla nich przesunięcia, stwierdzając, że źródłem przestrzennego ukształtowania musi być „tło wizji, na którym dany utwór wyłonił się w koncepcji twórczej autora”. To przesunięcie sprawia, że

*Następnie może on [budowniczy tła scenicznego – DK] stwarzać otoczenie z własnej wizji, poza informacją autora na podstawie wspólnej analizy (z autorem, reżyserem i aktorami), która wybitnie podkreśla i wypukla treści, jak i charakter samego utworu<sup>59</sup>.*

To przesunięcie – choć wygląda niewinnie – zawiera w sobie zarodek przyszłej samodzielności inscenizatorskiej, a wręcz – zerwania więzi z dramatem jako wyznacznikiem kształtu przedstawienia. I znów jest to przeprowadzone w odniesieniu do przestrzeni i poprzez przestrzeń, a co ważniejsze – powiększa wymagania i odpowiedzialność budowniczego tła scenicznego, czyli scenografa przestrzeni performatywności.

To o nim wszak traktuje studium z roku 1937, wyznaczające rozległy obszar jego działania i zarazem ustanawiające go nie jako władcę sceny, ale partnera aktora. To w tym sensie Gall subwersywnie używa terminu „tło”, zajmując świadomie miejsce na drugim planie, a pierwszy rezerwując dla aktora, jako tego, kogo sztuka w sposób szczególny i niepodważalny ma pierwszeństwo. Co ciekawe, nie uzasadnia tego, ale (znów podobnie jak wszyscy pozostali) przyjmuje jako aksjomat. To dopiero później Jerzy Grotowski w *Ku teatrowi ubogiemu* sformułuje odwołujący się do performatywności paradygmat, zgodnie z którym w dobie gwałtownego rozwoju zapośredniczonych technologicznie przedstawień, kulturowe i antropologiczne znaczenie teatru zachować można jedynie wtedy, kiedy uzna się za jego istotę żywą relację między dwoma grupami ludzi<sup>60</sup>. U Galla, i innych przedstawicieli „aktorocentrycznej” koncepcji te-

59 Tamże, s. 86.

60 Zob. Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz

Kosiński, Carla Polastrelli, Thomas Richards i Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnic-

two Krytyki Politycznej, Wrocław-Warszawa 2012, s. 248–251.

atru z okresu międzywojennego, taka myśl nie jest sformułowana, ale już się rodzi, przede wszystkim wobec narastającej konkurencji kina. Nie mamy tu więc – co warte powtórzenia – do czynienia z anachroniczną reakcją, ale z próbą odpowiedzi na jak najbardziej współczesne przemiany kulturowe. Była ona w tym sensie nieawangardowa, że nie dążyła do wykreowania i zrealizowania czegoś radykalnie nowego, ale stanowiła swoistą „ucieczkę w głąb”, ku rozpoznaniu mechanizmów ukrytych pod powierzchowną spektakularnością. Nie sposób jednak uznać, że nie była awangardowa w tym sensie, że rozpoczynała długofalowy proces przemian, który trwa do dziś, przekształcając gębok polski i światowy teatr<sup>61</sup>.

Innym stworzonym przez Galla, długo zapomnianym a i dziś mało znanym i niezbyt cenionym, elementem tego procesu była koncepcja Sceny „Białej Ściany”<sup>21-22</sup>. Opracowana trzy lata przed śmiercią artysty, w roku 1956, a opublikowana wiele lat później przez Urszulę Aszyk, stanowi rozwinięcie też ze studium z roku 1937. Przedstawiona w niej została koncepcja sceny nie tyle pustej czy nagiej, ile obnażającej, pozbawionej wszystkich wypracowanych przez teatr tricków pozwalających na ukrycie lub przesłonięcie niedostatków sztuki aktorskiej. Scena „Białej Ściany” jest w jakiejś mierze odpowiednikiem „Teatru Dnia” Siedleckiego. Można ją czytać jako propozycję realizacji tej samej idei nie w warunkach naturalnego oświetlenia i kontaktu z naturą, ale w przestrzeni zamkniętej i sztucznym świetle. Jednak cel i funkcje podstawowego elementu definiującego obie przestrzenie są takie same: biała ściana, tak jak światło dnia, ma nie pozwolić na ukrywanie czegokolwiek:

*Otóż pełnia światła, pełnia, to znaczy sceniczna przestrzeń oświetlona bez cienia i bez efektów dekoracyjnych, które zajmują sporą część uwagi*

*widza, ujawnia w dużym procencie błędy i braki w sztuce aktora, jeśli je posiada, i taka scena zmusza go do pracy nad sobą*<sup>62</sup>.

Ma to oczywiście swoje znaczenie dla kształcenia aktora, jego techniki i rozwoju, ale znów – jakkolwiek ważne – są one tylko środkiem do czegoś innego:

*Teatr „Białej Ściany” w założeniu swoim dąży do surowej artystycznej prawdy, uważa, że sztuka dramatyczna nie tudzi podobieństwem, ale że porywa rzeczywistością człowieka, rzeczywistością życia, bo tylko człowiek jest zdolny dać tę prawdę we wszelkich jego odmianach*<sup>63</sup>.

Teatr „Białej Ściany” jest więc miejscem filozoficznym, oferującym to, co dla całej tej tradycji, idącej *de facto* od Wyspiańskiego, było najważniejsze – możliwość dramatycznego, procesualnego poznania prawdy „na drodze przez labirynt zwany teatr”.

Scenografia w tradycyjnym rozumieniu tego słowa nie była w tym procesie potrzebna. Gall wprost wpisał: „Ściana ta [Biała – DK] wreszcie rozwiązuje teatr bez potrzeby zastosowania scenografii w dotychczasowym znaczeniu i formie”<sup>64</sup>. Paradoks polegał na tym, że teatr scenografii był unieważniany przy pomocy scenografii, bo przecież nie można inaczej nazwać fundamentalnego rozwiązania, jakim była Biała Ściana, wytwarzająca przedstawienie jako proces dramaturgiczny oparty na relacjach ruchów, gestów, kształtów, kontrastów:

*Statyka tej wielkiej ściany, śnieżnej czystości uwydatnia najprecyzyjniej, jak żadna inna forma, zalety sztuki aktora, wykazując w sposób niemal narzucający się najmniejsze uchybienie [...].*

*Tu działa prawo kontrastu; na tle tego wielkiego spokoju i opanowania tej płaszczyzny*

61 Z tej perspektywy nie zgadzam się z tezą mi Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej zdecydowanie odmawiającej Gallowi miejsca wśród twórców polskiej i światowej awan-

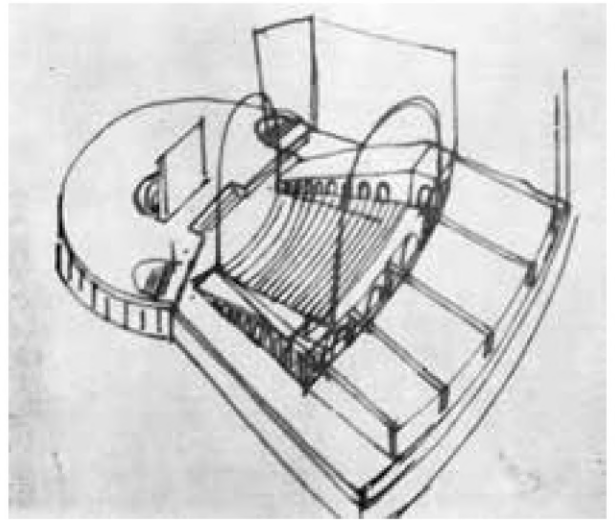
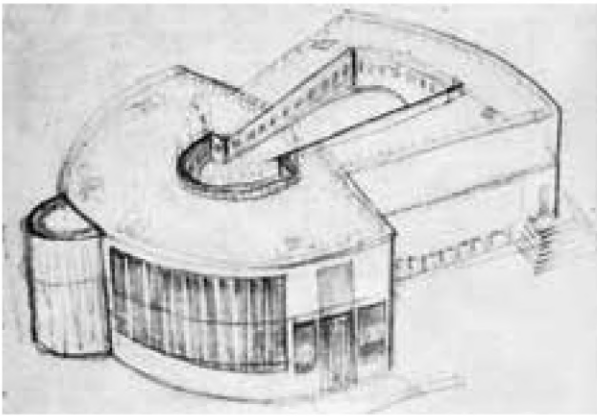
gardy teatralnej. Zob. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Iteatr – teatr przyszłości?*, [w:] Iwo Gall – *redurowiec, artysta teatru*, dz. cyt., s. 255–264.

62 Iwo Gall, *Scena „Białej Ściany”*, [w:] tegoż, *Pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 118.

63 Tamże, s. 122.

64 Tamże, s. 116.





21-22

Iwo Gall, szkice architektoniczne Teatru „Białej Ściany”. Przedruk za: Urszula Aszyk, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, s. 96.

23

Akademia Ruchu *Inne tańce*, 1982. AAR



*o wymierzonej proporcji wobec postaci ludzkiej i odległości widowni – każdy najmniejszy ruch czy objaw życia postaci działającej, jest po prostu uderzający dla oka widza swoją wyrazistością, tak w ruchu, jak i w mowie*<sup>65</sup>.

To projekt sceny, która sprowadzając do minimum dekorację, zarazem umieszcza w centrum proces dramatycznego wytwarzania przestrzeni, czyniąc jego najważniejszym, niemal jedynym wehikułem żywe ciało ludzkie. Ma on także swoje bardzo ważne aspekty plastyczne, z których Gall zdawał sobie sprawę, postulując wprowadzenie do nauki aktorstwa specjalnych zajęć z rysunku, mających wyrobić „orientację i poczucie proporcji”, przede wszystkim w relacji ciała ludzkiego, ciała własnego do przestrzeni<sup>66</sup>.

W *Scenie „Białej Ściany”* Gall w zasadzie pominął kwestie oddziaływania na publiczność. Skupił się raczej na wskazaniu bogactwa możliwości, jakie daje ten „teatr ubogi”. Jednak pisząc swoje notatki o „Białej Ścianie” w kontekście teatru dramatycznego, nie mógł ich wszystkich przewidzieć. Nie mógł przewidzieć na przykład, że jego propozycja będzie tak powszechnie stosowana we współczesnych nam przedstawieniach niedramatycznych – w teatrze tańca, w działalności grup wyrastających z doświadczeń happeningu i performansu (na przykład Akademia Ruchu i jej kontynuatorzy) – wszędzie tam, gdzie dekoracja ustąpiła miejsca scenografii jako dramaturgii przestrzeni, a wszelkie bogactwa widowiskowe zniknęły na rzecz prostego, monochromatycznego tła przesuwanego zainteresowanie na będące w centrum uwagi żyjące ludzkie ciała<sup>67</sup>. Niemniej jednak to on właśnie zapisał i koncepcyjnie rozwinął to przejście, którego znaczenia dla historii polskiego i światowego teatru nie sposób przecenić. <sup>23</sup>

65 Tamże. s. 118.

66 Zob. tamże, s. 127.

67 I znów nie sposób nie zauważyć, że w większości przypadków współczesnych i niedawnych tło to jest czarne, sprawiając, że w teatrze powstał nawet specyficzny nowy model sceny nazwany z angielska

## Po nowe środowisko teatru

Bardzo podobne idee widowiskowego ubóstwa, prostoty i umiaru, przy jednoczesnym skupieniu na dramatyczności wytwarzanej przez skomponowaną dynamikę słów i ciał w przestrzeni, spotkamy w rozwijających się dynamicznie w okresie międzywojennym niemieszczańskich (a częściowo wręcz niemiejskich) nurtach życia teatralnego – w teatrze ludowym i robotniczym. Łączy je odwołanie do tego samego modelu sceny, którego podstawą jest prosty podest czy estrada, a także dążenie do jak najsilniejszego oddziaływania na widzów, stanowiących nie „adresatów” przedstawień, lecz środowisko, z którego się wyłaniały i które zapewniało im życie, samo pozostając pod ich silnym wpływem.

Wydaje się oczywiste, że oba omawiane tu typy teatrów, niejako z definicji i w samym punkcie wyjścia, musiały odrzucać konwencje i zasady teatru mieszczańskiego. Oczywiście w obu środowiskach – ludowym i robotniczym – pojawiały się i rozwijały inicjatywy oparte na koncepcji pedagogiki „upowszechniającej”, zakładającej, że istnieje jeden „właściwy”, mieszczański model teatru, którego odpowiednio uproszczoną i ocenioną wersję propaguje się wśród przedstawicieli klasy ludowej, by umocnić władzę dominujących form kulturowych, a przez to – władzę klas, które je wytwarzają. Pedagogika ta z zasady posługiwała się prostszymi wariantami sceny pudełkowej, dostosowanej do możliwości ekonomicznych i technicznych klasy ludowej.

Od początku XX wieku rozwijały się jednak tendencje odwrotne, wzmacniane przez poszukiwania reformatorów teatru i przedstawicieli jego awangardy. Przeciwstawiały one teatrowi mieszczańskiemu tradycje ludowe, począwszy od szczególnych form przedstawień społecznych,

*black box*. Powody tej dominacji i różnice między czarną skrzynką a „Białą Ścianą” także warto kiedyś przemyśleć, odwołując się przy tym do koncepcji *white box* zaproponowanej w niniejszej książce przez Wandę Świątkowską.

przez wciąż żywe (także w naszych czasach) świąteczne przedstawienia zaliczane przez dominujący dyskurs teatralny (a potem też teatrologiczny) do sfery etnografii, po historyczne formy artystyczne włączane do dziejów teatru, ale zamykane w nich jako związane z nieistniejącym już środowiskiem czy warunkami społecznymi. Przekładając tę listę na znaczące przykłady, powiedzieć można, że obszar ten rozciągał się od ludowego wesela z jego szczególną performatyką, przez jasełka, kolędy i dożynki, po rybałtów. Proces odkrywania i wprowadzania tych zjawisk jako alternatywy dla dominującego teatru, a także źródła inspiracji dla nowatorskich poszukiwań artystycznych (w tym rzecz jasna – scenograficznych), to odrębna, nie do końca opowiedziana jeszcze historia, której tu przedstawić we wszystkich wariantach i szczegółach się nie da<sup>68</sup>. Obejmuje ona działalność najważniejszych polskich artystów teatru XX wieku (nie mówiąc już o pionierskich w tym względzie propozycjach romantyków, przede wszystkim Adama Mickiewicza<sup>69</sup>): od Stanisława Wyspiańskiego po (co najmniej) Włodzimierza Staniewskiego.

Postacią odkrywającą i zarazem wprowadzającą do polskiego teatru wszystkie trzy wymienione wyżej obszary polskiego teatru ludowego był Leon Schiller. Jako autor *Godów weselnych*, *Pastoralki* i *Wielkanocy* oraz *Widowiska rybałtowskiego*, a także wielki znawca, miłośnik i propagator przedstawień ludowych, odegrał ogromną rolę w dziejach propagowania ich jako alternatywnych wobec teatru mieszczańskiego inspiracji dla współczesnego teatru. Wprawdzie w swojej praktyce scenicznej nie wykorzystywał możliwości, na które sam wskazywał<sup>70</sup>, ale pokazując je i tworząc wymienione wyżej scenariusze, inspirował do

tego innych. Nie jest przypadkiem, że w Teatrze im. Stefana Żeromskiego właśnie scenariusze Schillera posłużyły jako materiał do przekształceń przestrzennych, czego najlepszym przykładem kompozycja przestrzeni performatywnej przygotowana przez Syrkusa do *Godów weselnych* (1932).

Wśród osób, które Schiller zainspirował i zachęcił, był też najważniejszy, dziś niestety przez wielu zapomniany, twórca nowoczesnego teatru ludowego w Polsce – Jędrzej Cierniak<sup>71</sup>. Nie miejsce tu, by omawiać jego rozległy program i przedstawiać wszystkie zasługi (choć odnowiona refleksja na ten temat bardzo jest potrzebna, bo istniejące opracowania są niewystarczające i nieco już anachroniczne<sup>71</sup>). Warto jednak dla naszych rozważań przywołać to, co Cierniak i jego współpracownicy pisali o scenografii teatru, jaki chcieli tworzyć. Pamiętać trzeba przy tym, że ich zasadnicze założenia dotyczyły ścisłego powiązania teatru z życiem wiejskim, zarówno w wymiarze czasowym (wpisanie spektakli w rok obrzędowy), jak i przestrzennym. Innymi słowy: Cierniakowy teatr ludowy obejmować miał i to, co dziś się nazywa „teatrem obrzędowym” (opracowane dramaturgicznie i scenicznie przedstawienia świąteczne), i specjalnie powoływane spektakle nawiązujące do życia wiejskiego, prezentowane nie na zewnątrz jako „egzotyczne”, ale powstające i pokazywane w obrębie własnego środowiska. Jak jasno deklarował w programowym tekście *Nasz cel i nasze drogi*,<sup>72</sup> nie chodziło mu o narzucanie jakichkolwiek gotowych form, ale o wytworzenie warunków do pobudzania twórczości własnej, „gromadnej”, którą uważał za szczególną wartość i cechę specyficzną teatru ludowego. Co znamienne, zaraz po złożeniu takiej właśnie deklaracji, pisał o scenografii:

68 Usiłowałem przynajmniej zasygnalizować jej najważniejsze zjawiska i ognia w pierwszej części moich *Teatrów polskich. Historii zatytułowanej Teatr świąt*. Omawiając tam poszczególne formy teatru „ludowego” w porządku roku świątecznego, wskazywałem na działalność artystów sięgających po nie dla zmiany dominującego modelu teatru. Były to jednak jedynie sugestie i pierwsze pomysły, a cała ta historia zasługuje na pogłębione i poszerzone badania.

69 Zob.: Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

70 Jeden tylko, ale charakterystyczny przykład – zasadniczą zmianę przestrzenną związaną z tradycjami kolędniczymi wprowadzić miał do prapremierowego przedstawienia *Pastoralki* nie Schiller, ale Osterwa, jako ten, który zaproponował, by aktorzy wchodzili na salę nie zza kulis, ale przez widownię – tak jak

do domów przychodzą ludowe grupy kolędnicze. Zob.: Zofia Mysłakowska, *Pan Juliusz proponuje małą zmianę*, [w:] *O zespole Reduty 1919–1939, Wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 72–73.

71 Zob.: Seweryn A. Wisłocki, *Jędrzej Cierniak i jego „teatr ludowy”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4, s. 90–94.



*Mając repertuar, trzeba go umieć opracować. Tutaj wypowiadamy się za metodą zespołową, gromadną, a samodzielną. Co do scenicznych form nie krępujemy się wzorem gotowych budynków teatralnych i scen z malowanymi kulisami, mając do dyspozycji także wolny krajobraz, niebo, no i masy ludzkie.*

*Stroje zależne od potrzeb, chcielibyśmy na pierwszy plan wysunąć oryginalne, ludowe, ze wszystkich zakątków Polski, następnie według ludowych wzorów stylizować ubiory uproszczone i fantastyczne. Naturalna rzecz, że strój historyczny swej powagi i znaczenia też nie może stracić w zastosowaniu do teatru, opartego na przeszłości<sup>72</sup>.*

O tym, jaki potencjał zmiany zawierały te na pozór skromne propozycje, świadczą komentarze Cierniaka do dyskusji o teatrze ludowym, które zawarł w czwartej części swego programowego wystąpienia. Podkreślał tam konieczność odmiennego traktowania przedstawień ludowych, w tym zwłaszcza zniesienia barier między aktorami i widzami, którzy „powinni tworzyć jeden współgrający zespół”<sup>73</sup>. Twórca programu teatru ludowego konsekwentnie podążał za postulatami gromadności, wspólnotowości wydarzenia teatralnego. Pisał wszak o tej samej, a nawet o wiele dalej posuniętej aktywizacji widza, na której tak zależało Syrkusowi i Weichertowi. **„26-32”**

Miało to oczywiście ogromny wpływ na scenografię:

*Dekoracje, ach te dekoracje w teatrach ludowych! Naprawdę trzeba zerwać z budowaniem w ciasnych izbach scenek skrzynkowych z realistycznie, bez cienia smaku, malowanymi kulisami. [...] [D]ekoracje sprymitywizowane najlepiej się nadają dla teatru ludowego; nie należy przy tym lekceważyć samej przyrody, a również tzw. dekoracja jednoczesna winna znaleźć szersze*

*zastosowanie. Ale jedno przykazanie. Jak w każdym teatrze, tak i w ludowym musi być zbudowana kompozycja artystyczna — widowiskowość nie może być jedyną treścią zewnętrzną i wewnętrzną. Treść i forma widowiska muszą się wzajemnie nie dopełniać, bo to byłoby za mało, ale przenikać i dawać całość syntetyczną. Obawy p. Kwiecińskiego<sup>74</sup> co do niebezpieczeństwa, jakie może spowodować przerost dekoracyjnej strony nad ideą i tekstem sztuki, są słuszne, ale o tyle, o ile mowa o dramatach, w teatrze ludowym szerszym, swobodnym, niejednokrotnie dekoracja i widowiskowość wypowiada więcej niż samo słowo<sup>75</sup>.*

Mamy tu w syntetycznym ujęciu cały zestaw awangardowych propozycji, poczynszyszy od odrzucenia sceny pudełkowej, przez wykorzystanie sceny symultanicznej i plenerów, po – w całym tym szeregu najważniejsze – uznanie scenografii nie za „dekorację”, a więc element dodany, zewnętrzny, lecz wskazanie na jej ścisły związek z teatralnym mechanizmem komunikacyjnym. Nie chodzi tylko o to, że scenografię uznaje Cierniak za rodzaj języka o szczególnym znaczeniu dla teatru ludowego (co oznacza zerwanie z aksjomatem „wystawiania sztuk”, czyli z teatrem literackim), ale o to, że specyfikę teatru ludowego widzi właśnie w sposobie kształtowania jego aspektów przestrzennych i wizualnych, w scenografii jako całościowym uwarunkowaniu procesu performatywnego, obejmującego nie tylko komunikację, ale ustanowienie relacji międzyludzkich i doświadczenie wspólnotowe.

By nie ograniczać tej specyficznej całościowej scenograficzności ludowej, wypowiadał się Cierniak tak ostrożnie o głoszonych na tych samych łamach poglądach Zdzisława Kwiecińskiego, w sposób dobrze już nam znany przeciwstawiającego się nadmiernej dekoracyjności. Do argumentów mówiących o rzekomym odwracaniu uwagi od istoty teatru, czyli aktora, dodawał Kwieciński obawy o możliwość odpowiedniego wykonania „bogaty”

72 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, cz. 3, „Teatr Ludowy” 1927, nr 3, s. 41.

73 Tenże, *Nasz cel i nasze drogi*, cz. 4, „Teatr Ludowy” 1927, nr 4, s. 61.

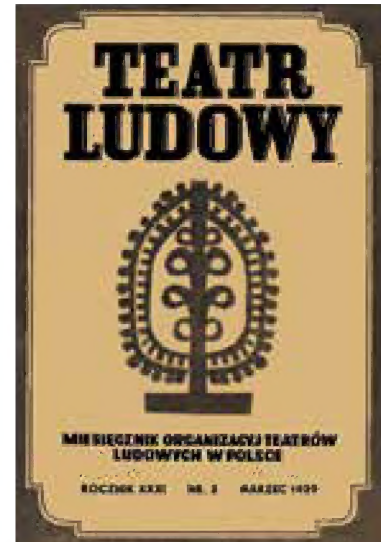
74 Chodzi o artykuł Zdzisława Kwiecińskiego *Wystawa sceniczna sztuki* drukowany w tym samym numerze „Teatru Ludowego” (1927, nr 4, s. 66–67); zob. poniżej.

75 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, cz. 4, dz. cyt., s. 63.



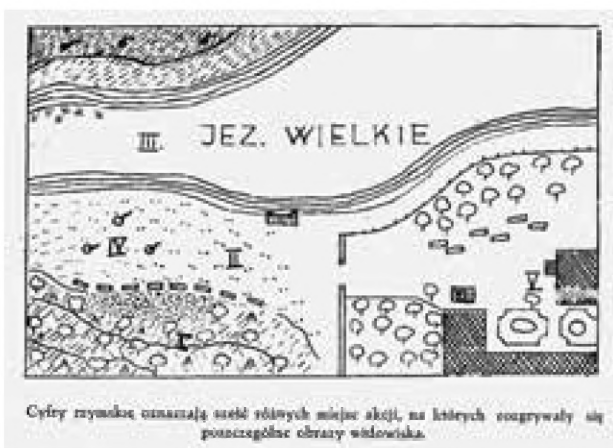
24

Jędrzej Cierniak w trakcie jubileuszu 30-lecia pracy społecznej i oświatowej w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1935. NAC



25

Okładka „Teatru Ludowego”.

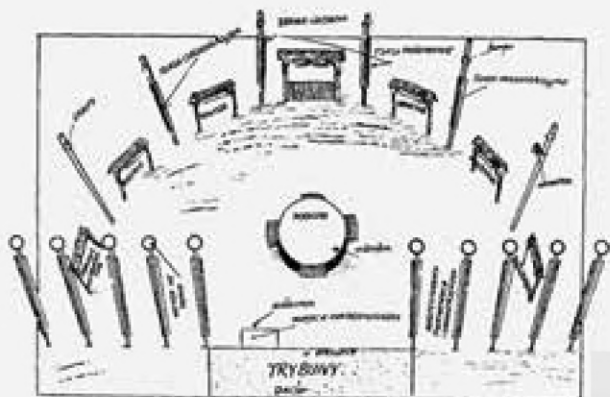


26-27

Jędrzej Cierniak *W słonecznym kręgu*, przedstawienie plenerowe w ramach kursu teatralnego w Skenem, 1938. Przedruk za: Bronisław Nycz, *Uwagi o widowiskach na wolnym powietrzu*, „Teatr Ludowy” 1939, nr 3, s. 86-90.



Obrzęd wiosenny z „galkiem” i „kogutkiem”.



Plan sytuacyjny i dekoracja „Okrężnego”



Chębia po przyjęciu wizyty dyplomatycznej



„Współstawy ślubu znowi starosty”



Zespół z Janowickiego



Zespół z Bilgorajskiego

28-32

Okrężne, zespół Związku Młodej Wsi w Lublinie, 1938. Przedruk za: Bronisław Nycz, *Uwagi o widowiskach na wolnym powietrzu*, „Teatr Ludowy” 1939, nr 4, s. 106-116.



dekoracji w skromnych warunkach teatru amatorskiego i przy niewielkiej wiedzy jego twórców, a także ryzyko nadmiernego zatłoczenia sceny. Odrzucając „barok teatralny”, postulował, by „dekoracje były estetyczne, harmonizujące z dziełem, lecz aby okazałością i niepotrzebnym przepychem nie przytłaczały istotnych walorów sztuki i nie rozpraszały cennej uwagi widzów”<sup>76</sup>.

Cierniak, polemizując z tymi mało już w 1927 roku oryginalnymi poglądami, nie miał oczywiście na celu obrony dyletanckich popisów „barokowych”, ale wyraźnie obawiał się wprowadzenia rozwiązań przeniesionych z miejskiego teatru zawodowego. W swoich licznych wypowiedziach wielokrotnie wracał do procesualnego i performatywnego myślenia o teatrze ludowym, jako wyłaniającym się ze zbiorowej twórczości wykorzystującej mechanizmy wzajemnego oddziaływania i idącej za tym, co w trakcie tego procesu się pojawia i zostaje podjęte jako skutecznie działające. Aprioryczne przyjmowanie zasady umiaru było sprzeczne nie tylko z tą postawą, ale też narzucało odmienny sposób myślenia o „dekoracji”, jako elemencie dodanym do przedstawienia, w odróżnieniu od scenografii, jako całościowym uwarunkowaniu przestrzennym, obejmującym również relacje międzyludzkie i przynależącym nie tylko do przedstawienia, lecz i do środowiska, w którym ono powstaje. To właśnie w tym sensie mówić można o „naturalnym środowisku teatru” i Cierniakowej „scenografii ekologicznej”. Zarówno w swoich pismach programowych, jak i scenariuszach dla teatru ludowego, Jędrzej Cierniak unikał oddzielania teatru od życia społecznego, gromadnego nawet na tak prostym poziomie, jak wytwarzanie osobnej sytuacji dla przedstawienia.

Zachowywał przy tym prawdziwie awangardową otwartość na pojawiające się w praktyce zjawiska, a także godny pochwały pluralizm

widoczny na łamach „Teatru Ludowego”. Obok kolejnych wypowiedzi Kwiecińskiego, postulującego konsekwentnie umiar w dekoracjach (a przy tym wprost odwołującego się do konstruktywizmu, kubizmu i formizmu), a także proponującego za eksperymentami Piscatora wykorzystanie kina jako elementu scenografii w teatrach ludowych<sup>77</sup>, publikował liczne propozycje inscenizacji, obejmujące także szczegółowe projekty scenografii przestrzennej, a przede wszystkim umożliwiał dzielenie się doświadczeniami obejmującymi różnorodne formy przedstawieniowe. Są wśród nich także tak „awangardowe” propozycje, jak zrealizowana i opisana przez Bronisława Nycza plenerowa inscenizacja *W słonecznym kręgu*, oparta na scenariuszu Cierniaka, z zastosowaniem rozwiązań przestrzennych, które nazwać można *site-specific* oraz z dosłowną aktywizacją publiczności wędrującej po rozległym terenie przedstawienia<sup>78</sup>.

Praktyka międzywojennych teatrów ludowych to obszar czekający wciąż na dokładne przebadanie ze współczesnej perspektywy. Nawet jednak tak z konieczności pobieżny przegląd pokazuje, że Cierniak i zbudowana przez niego sieć współpracujących placówek i aktywistów konsekwentnie realizowali program, który wiele lat później, w zupełnie innym kontekście podjął Włodzimierz Staniewski i członkowie jego zespołu. Organizowane od końca lat 70. XX wieku przez „Gardzienice” wyprawy po „nowe naturalne środowisko teatru” miały na celu poznawanie przez uciekających z miast artystów pozostałości tradycyjnych form kulturowych, w tym przedstawieniowych, w nadziei wyprowadzenia z nich niewykorzystanych możliwości. Jak pisałem w *Teatrach polskich. Historiach*, wyprawy te

*były swoistymi powrotami do miejsc i czasów sprzed narodzin sztuki teatru, do stanu nie-*

<sup>76</sup> Tamże, s. 62

<sup>77</sup> Zob. Zdzisław Kwieciński, *Jeszcze o scenicznej wystawie sztuki „Teatr Ludowy”* 1928, nr 20, s. 137–148.

<sup>78</sup> Zob. Bronisław Nycz, *Uwagi o widowiskach na wolnym powietrzu*, cz. 1, „Teatr Ludowy” 1936, nr 3, s. 86–90. Druga część artykułu zamieszczona w kolejnym numerze „Teatru Ludowego” (1936, nr 4, s. 106–116) poświęcona była opisowi i analizie

*Określonego* – dożynek Związku Młodzieży Wiejskiej urządzonych na stadionie sportowym w Lublinie. Obie zawierają bardzo interesujące plany organizacji przestrzennej oraz liczne fotografie.

*zróźnicowania kultury. Podstawą tego powrotu była idea ekologii teatralnej, oznaczająca ściśle związanie sposobu uprawiania sztuki i życia oraz ich połączenie z rytmem przyrody, właściwościami przestrzeni. W efekcie powstać miał teatr zadomowiony w środowisku, reagujący na otoczenie bez wrogości, a z wzajemnością<sup>79</sup>.*

Stosunkowo skromne pod względem „dekoracyjnym” przedstawienia „Gardzienic”, wyrastające z tradycji „teatru ubogiego”,<sup>80</sup> były osadzone w złożonej i rozbudowanej scenografii naturalnej i społecznej, odwołującej się do ludowej przestrzeni performatywności, o której pisał Cierniak. Staniewski wielokrotnie wspominał o szczególnych wartościach miejsc, w których pracował<sup>80</sup>, poszukując (także w czasie występów gościnnych) przestrzeni cechujących się specyficzną energią, nie mówiąc już o ich jakościach muzycznych. Swoją teatr umieszczał w o wiele szerszym kontekście przestrzennym, niekiedy wręcz makrokosmicznym, czyniąc jego częścią także podróż podejmowaną przez widzów, by dotrzeć do małej wsi niedaleko Lublina. Właściwe mu było całościowe i performatywne myślenie i praktykowanie przestrzeni, które zaprezentował na początku własnej drogi twórczej w głośnym manifestie *Po nowe naturalne środowisko teatru*:

*Przez przestrzeń rozumiem nie jakiś kolejny, obwarowany kostyicznymi regułami, rytuałami „krąg zamknięty”... nie jakąś kolejną scenę...; przez przestrzeń rozumiem obszar... a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. I nie chodzi mi o tło, albo o beczynną, poetycką kontemplację natury. Chodzi o to, aby owe wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń<sup>81</sup>.*

Jak sądzę, syntetycznie wyrażone jest tu dążenie, które odnajdziemy także w myśli i poszukiwaniach Cierniaka, a które nazwać można całościową sceno-

grafią performatywną. W kontekście teatru ludowego, środowiska wiejskiego i naturalnego, idea ta i wyrastające z niej praktyki nabierają szczególnych znaczeń, przyjmują specyficzny charakter i estetykę. Ale wystarczy niewielkie przesunięcie, by niemal te same słowa odnieść do zupełnie innych środowisk, od międzywojennego proletariatu, przez PRL-owską ulicę w latach 70., po sztukę ziemi przemłomu stuleci.

### **Dekoracji żadnych nie trzeba**

W przypadku scen robotniczych trudno mówić o „naturalnym środowisku” – przemysłowe miasto XIX i XX wieku było wręcz sztandarowym przeciwieństwem tego, co wiąże się z naturą. Zarazem jednak stanowiło środowisko, w którym i z którego – na zasadzie bardzo podobnej jak na wsi – wyłonić się mógł i miał nowy kształt sztuki (nie tylko scenicznej) o formach wynikających z życia proletariatu, a nie tylko z nim uzgadnianych. Z tez o klasowych podziałach społeczeństwa wpływających na różnice w sposobach życia, dążeniach i celach wynikało jasno, że robotnicy nie mogli i nie powinni naśladować teatru burżuazji. Stawali się więc niemal oczywistym środowiskiem potencjalnej miejskiej alternatywy wobec dominujących historycznie form „teatru kulturalnego miasta”, odnawialnym źródłem nadziei na stworzenie teatru przyszłości, który będzie zarazem teatrem nadchodzącego nieuchronnie nowego świata. Do środowiska proletariatu odwoływali się oczywiście konstruktywiści, ale jego alternatywny potencjał uzasadniał też poszukiwania Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego i Teatru Ateneum – dwóch wiodących ośrodków teatralnych międzywojnia. Związany z oboma Leon Schiller swój teatr, przynajmniej w deklaracjach, adresował do robotników, a kulminacja jego zaangażowania politycznego przypadła na okres jego najdalej posuniętych eksperymentów scenicznych.

79 Zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, dz. cyt., s. 186.

80 Dotyczy to zwłaszcza samych Gardzienic, o których Staniewski mówił, że „energia psychiczna tego skrawka ziemi odpowiada

części mojej energii psychicznej”; cyt. za: Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki Teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Test, Warszawa 1997, s. 10.

81 Włodzimierz Staniewski, *Po nowe naturalne środowisko teatru*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II: działania integracyjne*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1982, s. 37.

Jest jednak oczywiste, że Schiller pozostawał wierny przede wszystkim swoim własnym ideom artystycznym i co najwyżej wierzył, że robotnicy łatwiej odkryją ich wartości. Nie wyprowadzał kształtu swojego teatru z głębszych rozpoznai na temat środowiska robotniczego. Tak czynił inny spośród najciekawszych artystów polskiego teatru lat międzywojennych – Witold Wandurski. Ta niezwykle postać, kiedyś z powodów ideologiczno-propagandowych przypomiana, potem z tych samych powodów zapominana, dziś znów przyciąga uwagę i zaczyna budzić zainteresowanie, choć nadal nie tak wielkie, jak na to z pewnością zasługuje. Pionier teatrologii, o innym zapleczu niż Schiller, wypowiadający się wielokrotnie w najważniejszych ówczesnych dyskusjach teatralnych, interesujący poeta, autor bardzo ciekawej i stale powracającej na sceny *Śmierci na gruszy*, twórca oryginalnych koncepcji i praktyk teatralnych, wreszcie prekursor tak dziś wysoko cenionego teatru chórowego, zasługuje z pewnością na osobne studium, wychodzące z innych założeń i oczywiście wolne od cenzuralnych ograniczeń, jakimi jest obciążona licząca ponad pół wieku monografia Heleny Karwackiej<sup>82</sup>. Tu mogę przedstawić jedynie fragment poglądów Wandurskiego, dotyczących przestrzeni teatru, jaki propagował i sam uprawiał.

Jego podstawową formą był teatr kameralny i prowadzony w środowisku amatorskim. Teatr wyrastający z inspiracji konstruktywistycznych, przede wszystkim – Meyerholdowskich. W swoich pismach Wandurski wielokrotnie odwoływał się do Meyerholda, którego przedstawienia widział w czasie pobytu w Moskwie w okresie rewolucji i po niej; był też autorem obszernego studium na ten temat<sup>83</sup>. Do końca życia pozostał zwolennikiem jego metod, zwłaszcza biomechaniki, którą jednak – jak się wydaje – rozumiał i praktykował we własny sposób, nie tylko dlatego, że nie miał szans na

dogłębne i praktyczne zapoznanie się z jej dojrzałą formą wypracowaną w latach 20. i 30., ale także ze względu na warunki i środowiska, w jakich pracował. Jeszcze w czasie pobytu w Rosji, Wandurski działał głównie w teatrach amatorskich o charakterze propagandowo-wychowawczym i to one stały się dla niego podstawowym środowiskiem, które zdecydowało o kierunku jego działalności i myślenia, także w odniesieniu do przestrzeni. Kameralność sal, w których działały tworzone i kierowane przez niego zespoły, spowodowała, że będąc wiernym wyznawcą zasad konstruktywistycznych, Wandurski w praktyce wprowadził w nie daleko idące modyfikacje.

Co niezwykle ważne, obok konstruktywizmu inspiracją były dla niego tradycje wiejskich przedstawień ludowych oraz scen jarmarcznych, które studiował<sup>84</sup>. Wiedzę o nich starał się zastosować do stworzenia nowoczesnego teatru ludowego i robotniczego. Projekt związany z tym pierwszym zaprezentował już w roku 1921 na łamach „Teatru Ludowego” w trzyczęściowej pracy *Inscenizacja podań ludowych*<sup>85</sup>, w której odwołał się do tradycji historycznych: od jarmarcznego teatru średniowiecznego, przez komedię dell’arte, po jej wersję zreformowaną przez Carla Gozziego. W swojej rekonstrukcji uogólnionego kształtu scenicznego teatru ludowego podkreślał dwa, pozornie sprzeczne, jego elementy – widowiskowość i prostotę, które łączy z jednej strony funkcjonalność (tylko rzeczy niezbędne), a z drugiej – nadrzędność akcji. Wyrziste sytuacje, zestawienia charakterystycznych postaci i budowana na bazie tych zestawień akcja, „ukazująca życie zewnętrzne gromady lub poszczególnych ludzi”<sup>86</sup>, były dla Wandurskiego najważniejszym elementem przedstawień ludowych (potem także robotniczych). Z tego względu, a także w związku z ograniczeniami przestrzennymi i technicznymi, Wandurski proponował rezy-

82 Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.

83 Zob.: Witold Wandurski, *Ewolucja Meyerholda*, „Życie Teatru” 1925, nr 38–39, s. 295–300, nr 40, s. 307–309, nr 41, s. 317–319, nr 42, s. 326–330 i nr 43, s. 336–337.

84 W roku 1923 na łamach „Sceny Polskiej” (nr 7–12, s. 5–12) ukazało się jego obszernie studium, *Starodawna komedia jarmarczna*.

85 Publikowana w kolejnych numerach: 1921, nr 2, s. 6–9, 1921, nr 3, s. 4–7 i 1922, nr 1, s. 3–10.

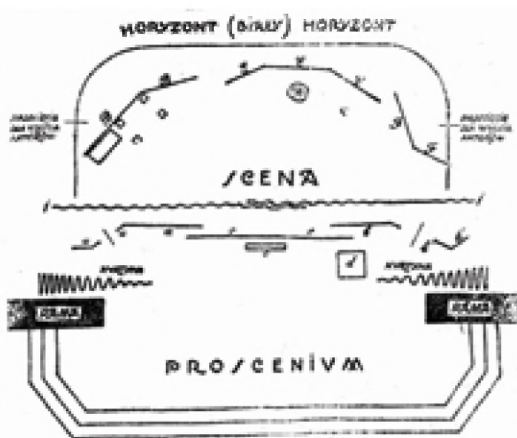
86 Witold Wandurski, *Inscenizacja podań ludowych*, cyt. za: tegoż, *Plakaty sceniczne*, oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, s. 243.





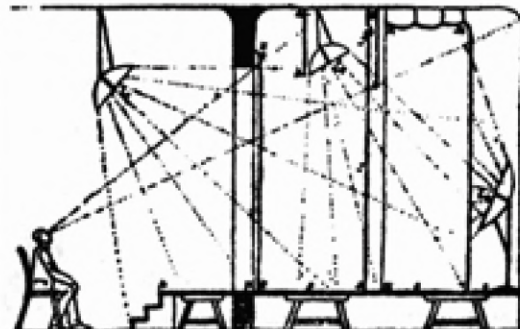
33

*Spektakl wieczorny*, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, prem. 1977, reż. i scen. Włodzimierz Staniewski, na zdjęciu Jan Tabaka. Fot. nieznanymi/AOPTG



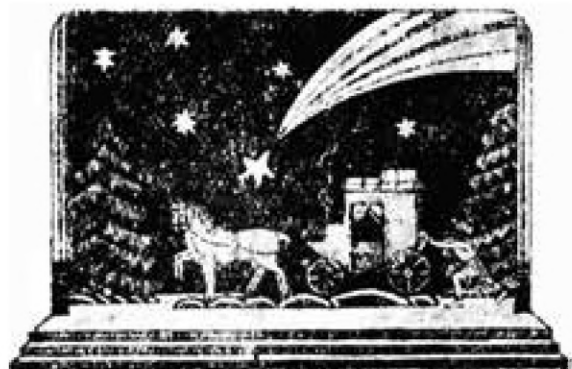
34-35

Karol Hiller, plany urządzenia sceny na potrzeby inscenizacji podań ludowych, ilustracja do artykułu Witolda Wandurskiego *Inscenizacja podań ludowych*, 1921. Przedruk za: Witold Wandurski, *Plakaty sceniczne*, oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, pomiędzy s. 192-193.



36

Karol Hiller, projekt scenografii do *Madejowego łoża*, ilustracja do artykułu Witolda Wandurskiego *Inscenizacja podań ludowych*, 1921. Przedruk za: Witold Wandurski, *Plakaty sceniczne*, oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, po s. 240.



gnację z prób tworzenia „złudzenia rzeczywistości” i stosowanie metody „artystycznie uproszczonej inscenizacji”, wykorzystującej też „częściowo widownię, zwłaszcza w wypadkach udziału tłumu, który mogą wraz z «aktorami» wyobrażać widzowie”<sup>87</sup>.

Podstawowy i stały dyspozytyw sceniczny opisywał zaś w sposób następujący:

*Najlepiej odpowiada naszym celom artystycznej, uproszczonej dekoracji pomysł art.-mal. Brianckiego [Briancewa – red.] i art.-mal. Gajdeburowa, polegający na zastosowaniu nie zawieszanych stosownie do treści dramatu widoków perspektywicznych, lecz stałego tła ze zwykłego białego płótna, tzw. horyzontu, oraz na korzystaniu z wewnętrznych, rozsuwanych jak kurtyna, zasłon. Do tego dodać musimy obowiązkowe wysunięcie poza ramę kurtyny głównej pomostu sceny, połączonego z widownią stopniami na całą szerokość tego pomostu – czyli zbudowanie tzw. proscenium (przedscenia). Stały horyzont, wewnętrzne zasłony i proscenium, dzieląc cały aparat sceny na trzy plany, pozwalają na szybką zmianę dekoracji i na dowolne ugrupowanie tłumu w scenach zbiorowych, kiedy korzystamy szeroko z proscenium i z widowni*<sup>88</sup>.

Powstawała w ten sposób prosta i funkcjonalna przestrzeń dostosowana do możliwości i tradycji teatru ludowego, wydobywająca na plan pierwszy dynamikę akcji. Przy wszystkich różnicach, było to „tło sceniczne” w rozumieniu Galla, a więc pewien prosty układ przestrzenny, który miał wspomagać aktorów budujących sytuacje i prowadzących akcję. Od idei Galla odróżniało Wandurskiego skupienie na zewnętrżności, na wypadkach, relacjach i konfliktach społecznych zdecydowanie przeciwstawianych „zwykłym dramatom teatralnym, osnutym na przeżyciach wewnętrznych kilku osób o wyraźnej indywidualności”<sup>89</sup>. Był w tym oczywisty wpływ Meyerholda, ale przeniesiony w warunki kameralnego zbliżenia i przestrzennej ciasnoty. Niemniej jednak zasada konstruowania przestrzeni w perspekty-

wie działania aktorów (a kategoria ta obejmowała również widzów) została zachowana.

Jednocześnie projektowana przez Wandurskiego przestrzeń była przestrzenią performatywności, zakładającą kwestionowanie granicy między grupami uczestników wydarzenia teatralnego, jednak nie na zasadzie jej zniesienia, ale świadomej z nią gry. Wandurski nie proponował umieszczenia podłogi scenicznej na poziomie sali, zachowywał estradę i ramę sceny, ale zarazem przygotowywał się do świadomego jej ogrywania, co miało w jego zamierzeniach i realizacjach stanowić specjalny element pedagogiki teatralnej i społecznej.

Tak skonstruowana scena wymagała oczywiście innych metod opracowania kształtu wizualnego przedstawienia. Wandurski – zawsze bardzo praktyczny i konkretny – w uwagach do inscenizacji podań ludowych opisywał, jak zbudować horyzont i zaraz dodawał wskazówki jego wykorzystania jako narzędzia zaznaczania czasu i miejsca akcji. Proponował tu zarówno posługiwanie się grą świateł, jak i wykorzystanie horyzontu jako ekranu do projekcji (pisał wprawdzie o „latarni magicznej”, ale zasada jest taka sama, jak dziś). Na takim tle mogły być ustawiane dalece uproszczone, płaskie elementy sygnalizujące określone miejsca (chatę chłopską, las, ulicę miasteczka), albo „parawaniki” używane do zasugerowania wnętrza. Te jednak Wandurski proponował zastąpić raczej systemem uproszczonych jednobarwnych zasłon wewnętrznych (kotar), których kolory miały odpowiadać charakterom wnętrza (szary – mur, niebieski – niebo, czerwony – wnętrza królewskie).

Ta prosta i służąca akcji przestrzeń wyjściowa została przedstawiona w publikacji na rysunkach wykonanych przez wybitnego artystę, a zarazem przyjaciela Wandurskiego, Karola Hillera.<sup>[34-35]</sup> Pokazują one techniczną precyzję tej „ubogiej” wersji „maszyny do grania”. Hiller wykonał też projekt przykładowej dekoracji do *Madejowego łoża*, którego inscenizację proponował i omawiał Wandurski szczegółowo, jako przykład ludowego podania wprowadzanego na scenę.<sup>[36]</sup> „Propozycja ta była

87 Tamże, s. 243–244.

88 Tamże, s. 244.

89 Tamże, s. 243.

utrzymana w charakterze nowocześnie uproszczonej ludowo-baśniowej stylizacji<sup>90</sup>, opartej na kompozycji wyraziście obrysowanych, płaskich figur. Jak słusznie zauważała Karwacka, „gdy Wandurski będzie przygotowywał oprawę scenograficzną do własnej sztuki *Śmierć na gruszy*, nada jej także ów ludowo-baśniowy, nowocześnie uproszczony styl<sup>91</sup>, stosując na obszernej scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie rozwiązania przeniesione z płytkich amatorskich estrad.

*Śmierć na gruszy*, najpopularniejsze dzieło Wandurskiego, została pokazana po raz pierwszy 15 stycznia 1925 roku w Krakowie, w reżyserii Stanisławy Wysockiej, z którą autor ściśle współpracował, przygotowując między innymi projekty scenografii. <sup>37-42</sup> Premiera ta wywołała ogromną awanturę ze względu na wyraziste aluzje do sytuacji politycznej oraz jawny atak na nietykalną świętość, jaką była wówczas tradycja legionowa i „czyn zbrojny żołnierza polskiego”. W scenie ukazującej absurdalność wojny (jednej z najlepszych i najmocniejszych w całym scenariuszu) „aktorzy wystąpili w polskich mundurach wojskowych i śpiewali legionowe piosenki<sup>92</sup>”, co wywołało niechęć publiczności i jawne demonstracje nacjonalistów, łącznie z okrzykami i rzucaniem jajami w aktorów.

Atakujący Wandurskiego i Teofila Trzczińskiego (dyrektora krakowskiej sceny) krytycy słusznie dostrzegali przy tym związek owej politycznej prowokacji z groteskowym charakterem przedstawienia oraz jego przestrzenną konstrukcją. Wandurski bowiem wykorzystał w *Śmierci na gruszy* wpisane w model jego teatru ludowego mechanizmy metateatralne, polegające – jak pisałem wyżej – nie na znoszeniu granicy między sceną a widownią, czynieniu z widza uczestnika, czy też świadka-wyznawcy, ale na ujawnieniu sytuacji teatralnej a przez nią – teatralności życia społecznego. Tuż po tym, gdy za sprawą uwięzienia *Śmierci* na scenie rozpada się teatr życia codziennego, a święte dramaty (na czele z wojną i czynem legionowym)

ukazują się jako produkt społecznych gier, zaczyna się rozpadać sam teatr: aktorzy sceniczni przekształcają się w widzów, a widzowie podejmują teatralną grę. Wprawdzie premierowa inscenizacja łagodziła najsmielsze projekty autorskie (przede wszystkim całkowity rozpad iluzji teatralnej w scenie improwizowanego balu, będącego radośną reakcją wszystkich obecnych na uwięzienie *Śmierci*), niemniej jednak dążenie do wywołania spontanicznych reakcji przez ujawnianie mechanizmów teatralnych, które publiczność współtworzy, wymazując ten współdział ze swojej świadomości, zadziało w *Śmierci na gruszy* z siłą, jakiej nie miały bodaj żadne inne próby uruchomienia performatywności przestrzeni wytwarzanej w trakcie wydarzenia teatralnego. Wydaje się wręcz, że publiczność nie zdołała wytrzymać doświadczenia dowodzącego, że „twarda” rzeczywistość jest jej własnym wytworem.

W kontekście przestrzeni performatywności *Śmierć na gruszy* jest dokonaniem szczególnym, ale zarazem – wcale nieodosobnionym. Zastosowany w niej metateatralny zabieg ujawnienia mechanizmów wytwarzania przedstawienia (a w tym także jego przestrzeni) był w międzywojniu stosowany dość często. Jak pisała Diana Poskuta-Włodek, wiele wystawianych wówczas dramatów „łączy konwencja teatru w teatrze i traktowanie sceny jako chwiejnego modelu równie chwiejnej rzeczywistości. Model ten służył nie tyle odzwierciedlaniu świata w rozumieniu szekspirowskim, ile nieustannemu sprawdzaniu i ukazywaniu jego ułomności, rudymenciarstwa, relatywizmu<sup>93</sup>. I jego performatywności. Metateatralność bowiem nie tylko kwestionowała przestrzenny dyspozytyw teatru pudełkowego, zakładający, że widzowie obserwują z zewnątrz odpowiednio skomponowany obraz, ale też ujawniała ich współodpowiedzialność za jego kształt i zmuszała do konfrontacji z nią. Służyła więc jako narzędzie przenoszenia „konfliktów wewnętrznych – na zewnątrz, z pu-

90 Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, dz. cyt., s. 84.

91 Tamże.

92 Tamże, s. 227–228. Jest jakaś niezwykła logika w tym, że wiele lat później na tę samą scenę przy pl. św. Ducha piosenki legionowe i polskie mundury wróciły w Teatrze *Śmierci* Tadeusza Kantora.

93 Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 108.





37-42  
Witold Wandurski, projekty scenografii  
do *Śmierci na gruszy*, Teatr im. Juliusza  
Słowackiego w Krakowie, prem. 15 stycznia  
1925. ATJS

dełka sceny – na widownię bezpośrednio”. Jak dalej komentował złośliwie Wandurski, „zwolenników bierniej kontemplacji tego rodzaju agresywny stosunek autora do drzemiącego w fotelu widza drażni. – Błogosławieni drzemiący, albowiem zasną wkrótce snem sprawiedliwych!”<sup>94</sup>.

Rzeczywiście, przeciwników zabiegów metateatralnych było wielu. Choć nie wszyscy występowali w obronie bierności widza, to w ich niemal odruchowej niechęci ujawniało się uznanie sytuacji dozwolonego obserwowania i zastępczego, a więc bezpiecznego, przeżycia za rdzeń doświadczenia teatralnego. Właśnie w imię nienaruszalnych rzekomo reguł psychologii teatralnej występował przeciwko metateatralnym zabiegom Karol Irzykowski<sup>95</sup>, w polemice z którym Wandurski przedstawił najpełniej swoje poglądy na zasadnicze zmiany, jakie – według niego – zachodziły we współczesnej kulturze i teatrze. Za istotne źródło niezgody Irzykowskiego na grę z mechanizmami iluzji teatralnej uznawał Wandurski przyzwyczajenie do swoistego teatralnego somnambulizmu, którego zasadą jest wydobywanie z podświadomości zbiorowej obrazów rzeczywistości zastępczo przeżywanych w czasie teatralnego seansu. Autor *Śmierci na gruszy* jednoznacznie stwierdzał, że po horrorach Wielkiej Wojny i wobec rozwoju kina, które przejmując ten somnambulistyczny mechanizm, następuje zmiana zasad i estetyki przedstawień scenicznych, związana z wydobywaniem właściwej teatrowi przestrzenności i cielesności:

*Teatr ma tę przewagę nad kinem, że nie tylko korzysta z prerogatyw słowa, lecz i z dobrodziejstw trzeciego wymiaru. Połączenie sceny z widownią ma na celu podkreślenie przestrzeni. Uwydatnia ciało materialne wyrobionego akrobatycznie aktora. [...] Lecz teatr literacki w pogoni za iluzją „prawdy” nie wyzyskał wszystkich możliwości, jakie daje trzeci wymiar. „Mieszanie pola aktorskiego z polem widzowskim” ma na celu nie „kontakt duchowy” między sceną a widownią, lecz usportowienie teatru.*

*Rusztowania i bloki Meyerholda mają wzbogacić i skoordynować ruch ciała aktora-akrobata, który używa nie „wewnętrznych” psychologicznych, lecz „zewnątrznych”, ciałowych środków ekspresji teatralnej*<sup>96</sup>.

Miarą przestrzeni jest tu więc (podobnie jak we wcześniejszych propozycjach) działające ciało, tyle że nie przeżywające i wypowiadające „żywe słowo”, ale przede wszystkim podejmujące określone działania fizyczne, wytwarzające przestrzeń zrytmizowaną, oddziałującą na publiczność w sposób zupełnie inny niż „wizja” i „sen” sceny pudełkowej. „Usportowieniu” aktora może wszak po stronie publiczności odpowiadać „ukibicowanie” widza – przekształcenie go w zaangażowanego uczestnika („dwunastego zawodnika”, jak mówią komentatorzy piłkarscy). W takiej perspektywie, zabiegi metateatralne byłyby – zgodnie z diagnozą Wandurskiego – nie tylko właściwymi dla okresów przejściowych aktami autorefleksji, ale też próbami wytworzenia mechanizmów współtworzenia przez publiczność kształtu przedstawień i wydarzeń teatralnych.

Ta koncepcja znalazła swoje dojrzałe rozwinięcie w pracy Wandurskiego z teatrami robotniczymi, dla których aktywizacja publiczności była kwestią absolutnie podstawową i celem nadrzędnym.<sup>97</sup> Nie ulega wątpliwości, że bazą dla jego idei i praktyki teatralnej były koncepcje powstałe w kręgu radzieckiego Proletkultu, przede wszystkim koncepcja „teatru twórczego” Platona Kierżencewa przedstawiona w książce pod takim właśnie tytułem. Jak relacjonowała Helena Karwacka, opisująca wpływ Kierżencewa na Wandurskiego, ten pierwszy

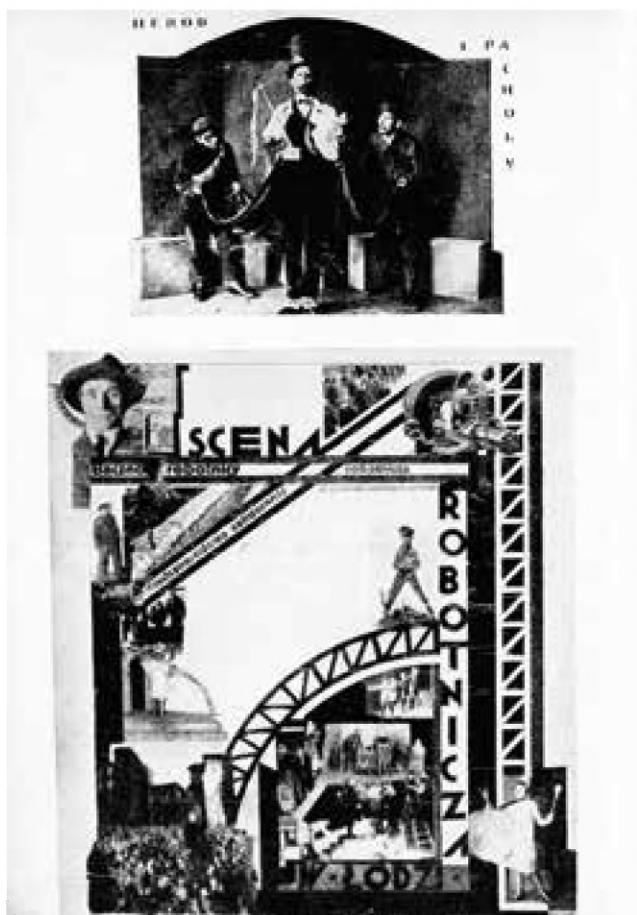
*uważał, że istotą rewolucji w teatrze jest przekształcenie go z miejsca biernych wzruszeń w „teatr twórczy” oparty na zasadzie zespoło-*

94 Witold Wandurski, *Jeszcze o „Śmierci na gruszy”*, „Listy z Teatru” 1925, nr 5, s. 152.

95 Zob.: Karol Irzykowski, *Nieistotne eksperymenty*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awan-*

*gardy 1919–1939*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 115–120.

96 Witold Wandurski, *Nieistotne argumenty*, cyt. za: tamże, s. 126.



43-44  
Ludwik Olski, *Scena Robotnicza w Łodzi*,  
fotomontaże, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 27.

45  
Karol Hiller, portret Witolda  
Wandurskiego, 1922.



wości. [...] Był przekonany, że tylko demokratyczna widownia może teatr odrodzić [...]. „Należy – pisał – nie tyle grać dla ludowego audytorium, ile pomóc mu grać samemu. [...] Należy obudzić proletariacką twórczość i pomóc jej znaleźć możliwości uzewnętrzniania się”<sup>97</sup>.

Program ten przyjmowali też polscy działacze teatru robotniczego, zakładający, że jego przedstawienia nie będą widowiskami przygotowanymi dla proletariackiej publiczności przez kogoś spoza niej (łącznie z nimi samymi), ale staną się wspólnymi performansami wytwarzanymi przez samych robotników, że będą to – jak pisała Antonina Sokolicz – „wspólnie przeżywane chwile, coś jak uroczyste nabożeństwo szczerze wierzących, albo jak entuzjazm na zgromadzeniach jednomyślnych uczestników z powodu zwycięstw ideowych”<sup>98</sup>.

Wandurski, który debiutował jako reżyser w Warszawie, przygotowując w roku 1922 zbiorowe inscenizacje utworów Włodzimierza Majakowskiego właśnie na zaproszenie Antoniny Sokolicz, myślał o współudziale widzów chyba mniej entuzjastycznie i „młodopolsko”, ale za to precyzyjniej. Jak relacjonowałem w *Teatrach polskich. Historiach*:

*W programowym tekście z roku 1927 przedstawiał dorobek swojego zespołu, proponując zarazem rozwiązanie podstawowych problemów związanych z brakiem dramatu robotniczego dzięki specyficznemu subwersywnej strategii nazywanej „wypaczaniem”. Punktem wyjścia był dla niej nie autor czy aktor, lecz widz: „nowy widz oddziaływał na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora, który «wypacza» tendencje teatru w kierunku potrzeb wyłaniającego go ze swego środowiska widza. [...] Aktor reprezentujący dążności klasowe widza, nie zaś autor-dramaturg, jest siłą*

*decydującą o charakterze danego teatru”*<sup>99</sup>.

W cytowanym tekście ogłoszonym na łamach „Dźwignia” Wandurski pisał także o zmianach dotyczących scenografii swojego teatru, odwołując się przy tym do „konstrukcjonizmu”:

*Tendencją gry aktorskiej w Scenie Robotniczej jest obecnie dążenie do konstrukcjonizmu. – Dawne ekspresjonistyczne sposoby gry i inscenizacji mają jeszcze częściowo zastosowanie w repertuarze patetyczno-rewolucyjnym, ale i na tym odcinku szukamy innych środków wyrazu, zbliżonych do tych technicznych sposobów, które dają dobre wyniki w repertuarze plakatowo-satyrycznym.*

*Obecnie zespół Sceny Robotniczej dąży do takich środków wyrazistości aktorskiej, któreby pozwoliły całą uwagę widza skoncentrować na grze i reżyserii, i obyć się bez tych resztek „dekoracji”, które jeszcze pokutują w Scenie. Dekoracje winny być zastąpione przez pożyteczne rekwizyty – jak drabina, taboret, rek lub trapez gimnastyczny itp. – Można tu wykorzystać żywiołowy pęd młodych członków zespołu do wyładowania nadmiaru energii mięśniowej w ćwiczeniach gimnastycznych i sportach – jak się wykorzystuje pęd do karykaturowania w „diabeleiries”*<sup>100</sup>.

Usportowienie przyjmowało więc bardzo konkretne formy i wiązało się z wypowiedzianym w polemice z Irzykowskim przekształceniem przestrzeni z obrazu w środowisko, którego kształty wytwarzane są przede wszystkim poprzez zespołowe działania fizyczne. Co ważne, nie były one dowolne, ale precyzyjnie komponowane i poddawane porządkowi rytmicznemu, który wiązał je z aktorskim konstruktywizmem spod znaku Meyerholda. Nie była to biomechanika w sensie ścisłym, bo nic nie wiadomo, by Wandurski stosował właściwe dla niej metody treningu i by w ogóle myślał o aktor-

97 Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, dz. cyt., s. 60–61; cyt. wewn.: Platon Kierżenecw, *Tworczeskij teatr*, Moskwa 1928, s. 67.

98 [Antonina Sokolicz], *Teatr proletariacki*, „Kultura Robotnicza” 1922, nr 6, s. 6, cyt. za: tamże, s. 137.

99 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, dz. cyt., s. 389; cyt. wewn.: Witold

Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 22.

100 Witold Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 31.

stwie jako pewnym całościowym systemie. Mając do rozwiązania bardzo praktyczne problemy pracy w konkretnym środowisku, sięgał po działania fizyczne, idąc konsekwentnie za rozpoznaniem znanymi z tekstu o teatrze ludowym. Ciało w przestrzeni było dla niego podstawowym środkiem zwracania uwagi widzów na podejmowane problemy społeczne i polityczne, a zarazem (na zasadzie „usportowienia”) – na uaktywnianie publiczności. Wszystko to mieściło się w jego autorskiej idei plakatu scenicznego, posługującego się radykalnie uproszczonymi środkami wyrazu opartymi na mocnych kontrastach, a zarazem mającego silnie i bezpośrednio oddziaływać na publiczność.

W stworzonych przez Wandurskiego scenariuszach i projektach inscenizacji znaleźć można przystosowane do wymogów i warunków scen robotniczych zabiegi znane z jego wcześniejszej twórczości. Grę granicą między sceną a widownią uczynił poeta zasadą *Giełdy światowej*, wciąż robiącego wrażenie „plakatu” o kapitalistycznym handlu „żywym towarem”, którego przestrzenią był zwykły pomost z parawanami, umożliwiający aktorom-postaciom wchodzenie na scenę „z publiczności”. Nawiązania do teatru ludowego powracają w *Grze o Herodzie*, w której konwencja tradycyjnego gatunku ludowego została wykorzystana i „wypaczona” dla zdemaskowania Kapitału zajmującego miejsce okrutnego władcy z jasełek. Wandurski z całym znanstwem gra przy tym z gatunkiem świetnie znanym jego publiczności, wykorzystując także właściwe mu otwarcie na performatywny konkretny sytuacyjny bezpośredniego spotkania dwóch ludzkich grup. Jednocześnie na miarę swych możliwości, z zachowaniem maksymalnej prostoty, tworzy projekty scenograficzne oparte na zasadzie konstruktywistycznej skrótowości i maksymalnej organizacji ruchu. Przykładem może być inscenizacja *W hotelu „Imperializm”*<sup>101</sup>, której podstawowym elementem była ogromna, pionowo zawieszona mapa z wyciętymi otworami umożliwiającymi pojawianie

się w nich aktorów, a zarazem narzucającymi im ograniczenie gestu i pozy do wyrazistych znaków<sup>101</sup>.

Podsumowując propozycje Wandurskiego zamieszczone w książce – poradniku *Nowa scena robotnicza* (1923) oraz stosowane w okresie jego współpracy ze Sceną Robotniczą w Łodzi, Helena Karwacka pisała:

*Podobnie jak miało to miejsce w odniesieniu do amatorskiego teatru ludowego, Wandurski-inscenizator proponował maksymalne uproszczenie scenografii, zerwanie z tradycyjnym szablonem realistycznej dekoracji i kostiumu, a zastąpienie jej płaskim, neutralnym w kolorze tłem, na którym odbija wyrazisty w kształcie rekwizyt, jaskrawy szczególnie uproszczonego kostiumu. Zalecał wykorzystywanie kotar i parawanów, wskazując na ich wielostronne, ekonomicznie proste zastosowanie, a przede wszystkim nowoczesny kształt widowiskowy. [...]*

*Interesującą propozycją Wandurskiego był styl inscenizacyjny, który określił jako „styl plakato-owy”. Polegał on na wykorzystaniu tych metod sugestii, którymi operuje plakat artystyczny, a więc płaszczyzn, zdecydowanych konturów i jaskrawych plam barwnych [...].*

*Z nowocześnie uproszczoną oprawą scenograficzną i odpowiednią instrumentalizacją głosową widowiska winien iść w parze „plastycznie zorganizowany”, „zrytmizowany” i „zrutynizowany” ruch sceniczny<sup>102</sup>.*

W efekcie powstawała prosta konstrukcja przestrzenno-plastyczna, w której scenografia nie była – jak mylnie pisze Karwacka – „oprawą widowiska”. Przedstawienie bowiem wręcz tworzyło się scenograficznie poprzez skomponowane artystycznie i odpowiednio uwarunkowane działania. W tej perspektywie Wandurski jawi się jako najbardziej twórczy i zarazem najgłębszy polski kontynuator myśli i praktyki Wsiewołoda Meyerholda sprzed 1939 roku.

101 Szczegółowy opis tej „mapy do grania” zob.: Witold Wandurski, *Wskazówki do*

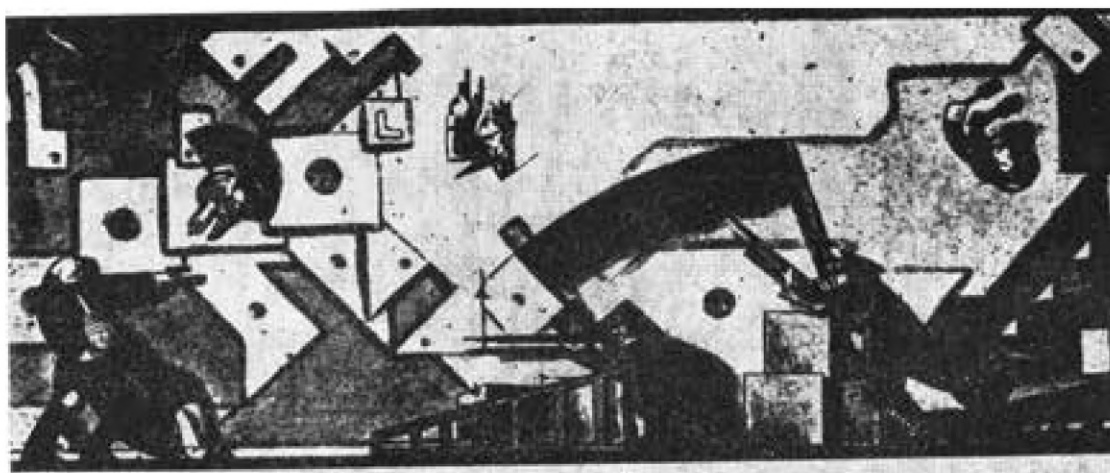
„W hotelu «Imperializm», [w:] tegoż, *Plakaty sceniczne*, dz. cyt., s. 264–265.

102 Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, dz. cyt., s. 142–143.



46-49

Witold Wandurski, projekty inscenizacji  
*W hotelu „Imperializm”* zamieszczone w wydaniu  
książkowym, Moskwa 1929. Przedruk za:  
Witold Wandurski, *Plakaty sceniczne*, oprac.  
Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie,  
Łódź 1970, s. 64, 112, 113, 128.





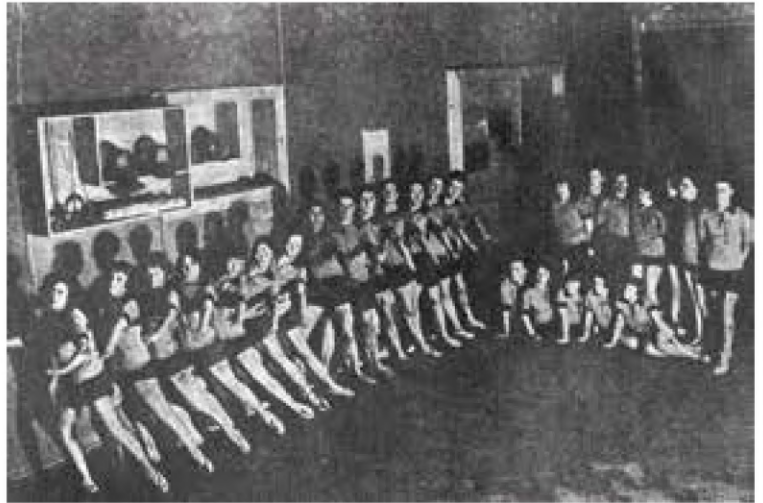


50

Zespół POLPRAT w Kijowie na scenie.  
Przedruk za: Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, po s. 256.

51

Zespół POLPRAT w Kijowie w sali treningowej. Przedruk za: Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, po s. 304.



52-53

Witold Wandurski, *W hotelu „Imperializm”*, POLPRAT w Kijowie, prem. 14 stycznia 1930. Przedruk za: Witold Wandurski, *Plakaty sceniczne*, oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, przed s. 129.



Wiele wskazuje na to, że okresem najbardziej intensywnej pracy w kierunku pogłębienia własnej wersji biomechaniki (tym razem już rozumianej także jako metoda treningu aktorskiego) były lata pracy w Kijowie (1929–1931). Opisane historycznie przez Helenę Karwacką i Piotra Horbatowskiego<sup>103</sup>, wymagają dalszych, pogłębionych, teatrologicznych analiz, o które będzie trudno choćby dlatego, że materiał źródłowy jest skąpy i słabo dostępny. Już jednak na podstawie tego, co Wandurski w tym niezwykle trudnym okresie opublikował i co zgromadzili badacze, można zaryzykować tezę, że z zespołem Polskiej Pracowni Teatralnej POLPRAT w Kijowie artysta usiłował realizować wcześniej omówione założenia artystyczne. Tym razem jednak pracował w sposób właściwy zespołom zawodowym, po kilkanaście godzin dziennie, rozwijając i pogłębiając umiejętności zespołu. <sup>50–51</sup> Jak pisał Horbatowski,

*system szkolenia oparto na Meyerholdowskiej biomechanice. Monotonne powtarzanie zadań aktorskich służyło eliminowaniu z gry przypadkowości. Zracjonalizowane podporządkowywanie ciała i głosu woli aktora miało stanowić dowód głoszonej przez proletariacki teatr zasady, że człowiek może mieć władzę nad chaosem nieuporządkowanej materii. Potrafi kształtować ją w zależności od swoich potrzeb. Nacisk, jaki kładziono na ćwiczenia zespołowe, związany był z koncepcją bohatera zbiorowego. Indywidualna postać straciła dominującą rolę w teatrze proletariackim*<sup>104</sup>.

Wydaje się więc, że Wandurski usiłował z zespołem POLPRAT-u, mającym status zawodowców, rozwiązując to, nad czym nie mógł systematycznie pracować w Łodzi – zbiorowe ciało aktorskie, rodzaj nowoczesnego chóru, tworzącego także dynamiczną i rytmizowaną całość przestrzenną. Jego dążenia

miały wyraźne aspekty konstruktywistyczne, ale zarazem (także z racji uwarunkowań materialnych i finansowych) stanowiły kontynuację poszukiwań wcześniejszych. Tą wspólną dla obu etapów zasadą było sprowadzenie „plastyki teatralnej” do najprostszych funkcjonalnych elementów, wykorzystujących stałe tło i proste elementy scenograficzne umieszczone na płaskiej, podzielonej na plany scenie. Scenografia plastyczna dosłownie ustąpiła pola „usportowionym” ciałom, działającym w zdyscyplinowanym rytmie dla stworzenia kompozycji czasoprzestrzennej oddziałującej bezpośrednio na publiczność, której ów nowoczesny chór teatralny był emanacją. Z dzisiejszej perspektywy teatr kijowski Wandurskiego można więc widzieć jako wczesną formę współczesnego teatru chórowego, którego najbardziej znaną przedstawicielką jest obecnie w Polsce Marta Górnicka<sup>105</sup>.

Zrealizowane przez POLPRAT Wandurskiego programy „małych form”, antywojenny i antyreligijny, powtarzały w zasadzie wcześniejsze rozwiązania. Tak przynajmniej można sądzić na podstawie sporządzonych przez Horbatowskiego opisów *Whotelu* „Imperializm” i *Radia Maj*, <sup>52–53</sup> które wchodziły w skład pierwszego z nich – antywojennego – zatytułowanego *Wojna wojnie!* (prem. 14 stycznia 1930)<sup>106</sup>. Niestety niewiele wiemy o pozostałych pracach zespołu, szczególnie o dwóch przedstawieniach, które miały być nowymi etapami drogi Wandurskiego: *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego i *Przygodach Tomka Sawyera* według Marka Twaina. Publicznych prezentacji obu zakazano, a Wandurski znalazł się pod ostrzałem krytyki, w której zarzuty artystyczne i polityczne mieszały się z osobistymi pretensjami i grą prywatnych interesów. Mimo pójścia na kompromis ze zdobywającym właśnie totalny monopol realizmem socjalistycznym, stracił swoją kijowską pracownię, a kilka lat później podzielił

103 Zob. Piotr Horbatowski, *W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 96–123.

104 Tamże, s. 104–105.

105 Artystka ta odwoływała się zresztą do tradycji chórów robotniczych z lat międzywojnia, wystawiając z zespołem chórowym program *Requiemaszyna* oparty na poezji Władysława Broniewskiego (prem. 24 marca 2013 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa

Raszewskiego w Warszawie), pracującego z zespołami robotniczymi nad zbiorowymi deklamacjami (zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, dz. cyt., s. 390).

106 Zob. Piotr Horbatowski, *W szponach polityki...*, dz. cyt., s. 107–112.

los całej radzieckiej awangardy: został aresztowany pod absurdalnymi zarzutami i rozstrzelany 1 czerwca 1934. Horbatowski miał niestety rację, pisząc, że jego przyjazd na Ukrainę był spóźniony o kilka lat, a rozpoczynając eksperymentalną pracę w roku 1929, „skazał się automatycznie na brak politycznej i artystycznej akceptacji. Stał się niebezpiecznym epigonem odchodzącej epoki swobody twórczej w ZSRR”<sup>107</sup>.<sup>154</sup>

Zrehabilitowany po latach, podobnie jak jego mistrz Meyerhold i wypowiadający się z uznaniem o jego pracy wielki ukraiński awangardzista Łeś Kurbas, może być traktowany jako tragiczny przykład artysty, który nie trafił ani w swoje miejsce, ani w swój czas. Ani w Łodzi, ani w Kijowie Wandurski nie współbrzmiał z kontekstem historyczno-artystycznym na tyle, by – przy całym uznaniu, którym się cieszył – wyjść poza niszę komunistycznego teatru robotniczego. Dominujące na polskich scenach monumentalizm i misteryjność były biegunowymi przeciwieństwami tego, nad czym pracował i co konsekwentnie realizował. Ale może właśnie dzięki temu dziś jest na nowo odkrywany jako najbardziej konsekwentny i oryginalny przedstawiciel awangardowego teatru politycznego, odrzucającego romantyczną tradycję polskiej sztuki dramatycznej i teatralnej. Jeśli z perspektywy scenografii opisać ten teatr jako chórowy teatr usportowionej ciałości wytwarzający przestrzeń performatywności, to okaże się, że współcześnie jego kontynuacje stanowią żywy nurt obecny nie tylko w poszukiwaniach wspomnianej wyżej Marty Górnickiej, ale także Grzegorza Laszuka i Komuny // Warszawa czy zespołów offowych, takich jak Teraz Poliż. Co ciekawe, mimo upływu lat wciąż są zaliczane do awangardy...

## Teatr z zabawy<sup>155</sup>

Zawędrowałem do teatru, który dla awangardzistów międzywojnia był sceną przyszłości, ale wrócić, by spróbować opisać zjawisko dotychczas świadomie pomijane, bo stanowiące – w moim przekonaniu – rodzaj syntezy przedwojennych poszukiwań awangardowych, a zarazem zacznij najważniejszych zjawisk polskiego teatru neo-, a może raczej postawangardowego<sup>108</sup> drugiej połowy XX wieku. Synteza ta dokonała się – jak to często bywa – na niemal niedostrzeganym przez współczesnych marginesie: w małym, w zasadzie amatorskim teatrze Cricot w Krakowie. Odkrywany intensywnie w ostatnich latach, odzyskuje należne mu znaczenie i pozycję, która w perspektywie scenografii powinna zostać zdecydowanie wzmocniona.

Jak wiadomo, Cricot narodził się ze zgromadzeń (dziś powiedzielibyśmy – imprez) w krakowskim Domu Plastyków. Wiele jego działań miało charakter wydarzeń wspólnotowych, otwartych na współdziałanie publiczności, potencjalnie zawsze możliwych do zaimprovizowanego przekształcenia pod wpływem jej interwencji. Mówiąc krótko: Cricot był przestrzenią performatywności wytworzoną nie ze względu na jakieś teoretyczne założenia czy eksperymentalną rekonstrukcję architektury teatralnej. Performatywność Cricot rodziła się z hecy, zgrywy, wspólnej zabawy, artystycznego kabaretu powoływanego spontanicznie i dopiero później osadzającego się w stałych formach organizacyjnych, umiejscowionego i stopniowo otrzymującego swoisty kształt instytucjonalny. Dla jego przestrzennego kształtu ta geneza, której konsekwencje zachowywano niemal do końca działalności zespołu, miała fundamentalne znaczenie,

107 Tamże, s. 123.

108 Dla nazwania poszukiwań i eksperymentów drugiej połowy XX wieku używa się zwykle określenia „neoawangarda”, oznaczającego, że są to poszukiwania o takim samym kierunku i nowatorskiej sile, ale podejmowane później i odróżniane w perspektywie czasowej od awangardy

„historycznej”. W kontekście polskim (a może nie tylko, choć w odniesieniu do sceny międzynarodowej byłbym dużo bardziej ostrożny) trafniejszy wydaje mi się termin „postawangarda”, budujący związek z poszukiwaniami pierwszej połowy ubiegłego stulecia, ale zarazem zaznaczający świadomość konsekwencji

katastrofy tamtych utopii. Dwaj najwięksi polscy artyści teatralni należący do tego nurtu: Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski bardzo wyraziście uosabiają dwa warianty owej postawangardowej postawy dynamicznej specyficznie przez dialektykę kontynuacji i zerwania, bliskości i dystansu.



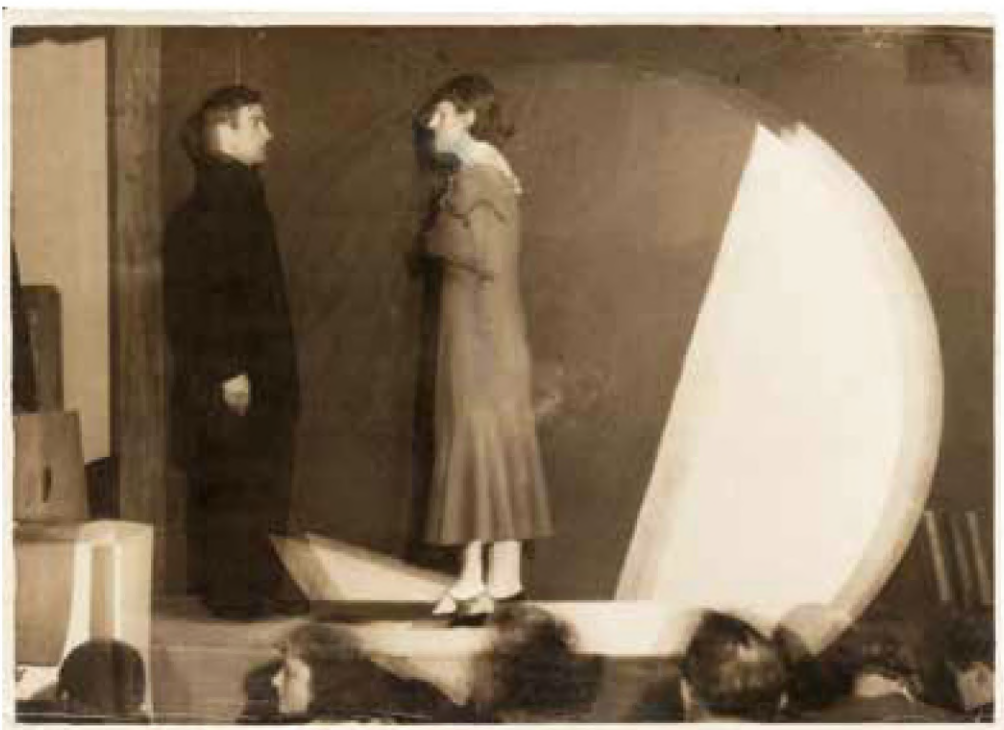


54

Witold Wandurski z żoną Wandą SabiHo,  
Kijów 1930. Przedruk za: Helena Karwacka,  
*Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie,  
Łódź 1968, po s. 240.

55

Jalu Kurek *Anno Santo* 1934, Cricot, scen.  
Henryk Wiciński, prem. 25 stycznia 1934.  
Galeria Dyląg



bo wciągała w obręb działalności artystycznej niezwykle ważne siły i procesy, których potencjał dostrzegano już wcześniej, a których jednak (mimo wielu prób) nie udało się w pełni wyzyskać.

Chodzi o performatywną zabawę, związane z nią gatunki dramaturgiczne: rewią, kabaret, music-hall oraz właściwe im kameralne przestrzenie, będące często połączeniem teatru i kawiarni. W sposób oczywisty alternatywne dla „poważnych” teatrów pudełkowych, stały się one jednymi z ulubionych przestrzeni awangardy. Przywoływany tu już kilkakrotnie Leon Chwistek widział w dramaturgii przedstawień, które generowały, model dramatu przyszłości. Zrywałby on radykalnie z jednością fabuły i zastępował oparte na niej spektakle widowiskami, których „poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to, powinny tworzyć jednolitą całość”<sup>109</sup>. I właśnie rewia, kabaret i variétés z właściwą im dramaturgią „numerów” i „montażu atrakcji” miały posłużyć jako wzór dla stworzenia podobnej całości zbudowanej z mnogości, tyle że niekoniecznie o rozrywkowym charakterze.

Związki awangardy europejskiej z kawiarniami, klubami, kabaretami i rewiami są dość oczywiste i dobrze znane. Także w Polsce przestrzenie i performanse zabaw odegrały w dziejach awangardy znaczącą rolę<sup>110</sup>, nie do końca chyba rozpoznaną w badaniach teatralnych. Wiadomo, że zabawa – jako żywioł ogarniający środowisko ludzi dobrze się znających, działających w atmosferze zażyłości i swobody – posiada ogromną siłę performatywną, skutkującą tym, czego często na darmo poszukiwali „poważni” twórcy: zniesieniem granic między aktorami i widzami, aktywizacją tych ostatnich i przekształceniem ich w uczestników zdarzenia. Nie jest przypadkiem, że właśnie po zabawę („im-

provizowny bal”) sięgnął dla wywołania symulacji takiego efektu w teatrze Wandurski w *Śmierci na gruszy*. Nie jest też przypadkiem, że kabaret od czasu „Zielonego Balonika” stanowił powracające środowisko artystycznej inspiracji dla wytwarzania rozwiązań alternatywnych lub wręcz skierowanych przeciwko teatrowi „oficjalnemu”.

W dwudziestoleciu wszelkiego rodzaju „scenki”, „teatryki”, kabarety i rewie zyskały tak ogromną popularność, że stały się swoście mitycznym archetypem świata „lat dwudziestych, lat trzydziestych”<sup>111</sup>. **56–58** W kontekście scenografii trzeba o nich koniecznie choćby wspomnieć, idąc za twierdzeniami Zenobiusza Strzeleckiego o ich wpływie na awangardę teatralną i artystyczną, w tym na estetykę przedstawień teatralnych, których scenografie tworzyli artyści współpracujący też z przybytkami „podkasanej muzy”:

*Na scenach ukazuje się satyryczny rysunek jako dekoracja, ciężkie podesty odstawiając konstrukcje stają się lekkie jak szkic rysunkowy. [...] Ten kierunek plastyki zrodzony w kabarecie [...] znalazł najlepszego przedstawiciela we Władysławie Daszewskim, ironicznym inscenizatorze, który po „Cyruliku [Warszawskim]” i innych kabaretach warszawskich [...] w sposób nowy, satyryczny pokazał Moliera, Gogola, Zapolską, Bałuckiego, Perzyńskiego – już nie w dekoracji rysunkowej, ale w bryle tak uformowanej, że zatraciła swoją monumentalną ciężkość, że stała się wesotą, roześmianą, kpiącą*<sup>112</sup>.

Ten wpływ doświadczenia kabaretowo-rewiowego można by śledzić u wielu scenografów i scenografek dwudziestolecia. Jest to wprawdzie utrudnione ze względu na brak materiałów archiwalnych, ale kwereńdy prasowe, jakkolwiek żmudne

109 Leon Chwistek, *Teatr przyszłości*, dz. cyt., cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 176.

110 W Krakowie najważniejszą kawiarnią awangardy była „Esplanada” na rogu ulicy Krupniczej i Podwala, obok Teatru „Bagatela”. To tam mieścił się słynny

futurystyczny klub „Gałka Muszkatołowa”, tam też spotykało się środowisko, z którego wyłonił się Cricot i tam w zasadzie teatr się narodził. Zob. Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 29–32.

111 Świadomie używam zwrotu nawiązującego do tytułu filmu Janusza Rzeszewskiego z roku 1984 *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, bo w nim właśnie ów archetyp został może najpełniej przywołany i wystawiony.

112 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, dz. cyt., s. 128.



56-58

Dekoracje Józefa Galewskiego do programów „Qui Pro Quo”: 56 – Hanka Ordonówna w scenie *Lunaticzka*; 57 – Mira Zimińska i Adolf Dymśza w scenie *Buju buju*; 58 – scena *Ghetto*.  
Przedruk za: Tomasz Mościcki, *Kochana stara buda. Teatr „Qui Pro Quo”*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2008, s. 174, 176, 233.







59  
*Mistrz Piotr Pathelin*, Cricot, scen. Piotr  
 Potworowski, prem. 14 listopada 1936.  
 Galeria Dyląg



60  
 Tadeusz Cybulski, maska Fauna ze *Śmierci  
 Fauna* Tytusa Czyżewskiego, Cricot,  
 scen. i kostiumy Tadeusz Cybulski, prem.  
 15 listopada 1933. Reprodukacja za: *Cricot  
 idzie! / Cricot is coming!*, red. Karolina  
 Czerska, Kraków 2018, s. 210.



61  
 Karmazyn i Hołysz w *Wyzwoleniu* Stanisława  
 Wyspiańskiego, Cricot, scen. zespołowa,  
 prem. 18 lutego 1938. Galeria Dyląg

i czasochłonne pozwoliłyby na dokładniejsze wskazanie wpływów doświadczeń kabaretowo-rewiowych na scenografów pracujących też z powodzeniem na zawodowych scenach teatralnych<sup>113</sup>.

Inny ważny, a zaledwie częściowo przebadany temat, to dokonania scenografów pracujących wyłącznie na potrzeby teatrów rewiowych i kabaretów działających z ogromnym powodzeniem w Warszawie. Jeden z niewielu badaczy zajmujących się ich historią w sposób nieanegdotyczny, Tomasz Mościcki, w swojej monografii Teatru „Qui Pro Quo” tak charakteryzował dekoracje (tu można użyć tego słowa bez wahania) stale współpracującego z tą sceną Józefa Galewskiego:

*Wykonywane są najczęściej na scenie pozbawionej ruchomych i nieruchomych elementów scenograficznych znajdujących się na jej środku. Dekorację stanowi płaszczyzna zamykająca od tyłu przestrzeń sceny. Jest najczęściej dwuwymiarowa. Na płótnie znajduje się perspektywiczne malowidło przedstawiające wnętrze lub plener<sup>114</sup>.*

Bez trudu można zauważyć, że ten model podstawowy jest niezwykle podobny do tego, który Witold Wandurski proponował teatrom robotniczym. Choć różnice środowisk i celów (polityczna aktywizacja *versus* rozrywka) są oczywiste, to performatywność przestrzeni oparta jest na tych samych regułach – spłaszczeniu sceny podzielonej na „strefy” i niejako wypychającej wykonawców w stronę widowni, do której dostęp jest (przynajmniej potencjalnie) otwarty i do której wprost kieruje się sceniczny komunikat, dążąc do przekształcenia go we wspólne doświadczenie. Skutkuje to między innymi daleko posuniętym uproszczeniem plastyki, jej szkicowością, lekkością i nieuchronną pospiesznością, które bez teoretycznych założeń rozbijają dominację obrazowej dekoracji iluzjonistycznej. Przykład Galewskiego jest tu znamieny, bo choć pamiętane były jego dekoracje perspektyw-

wiczne ukazujące dobrze znane widoki Warszawy, to – jak podkreśla Mościcki – scenograf legendarnej warszawskiej rewii

*był artystą wszechstronnym, interesowały go także inne, nie tylko naturalistyczne, dekoracje. Przeglądając prace Galewskiego zrealizowane na scenie „Qui Pro Quo”, możemy natknąć się na projekty kubizujące, jak choćby domy w słynnej scenie „Lunaticzka” z 1928 roku, z geometryzowaną postacią Hanki Ordonówny jako elementu „maszyny”. Niewątpliwym ukłonem w stronę ekspresjonizmu jest scenografia sceny „Ghetta” z programu „Nr 1”, utrwalona na zachowanej fotografii<sup>115</sup>.*

Cytuję te opinie jako dowód na to, że sceny rewiowe nie tylko stanowiły poligon twórczy dla artystów przenoszących zdobyte na nich doświadczenia do teatrów dramatycznych, ale były też obszarem swoistego oswajania i uutilizowania rozwiązań awangardowych, które tu stosowano bez demonstracyjnej ramy, jako jedne z wielu pojawiających się w galopadzie kolejnych atrakcji. Co w Teatrze Polskim czy nawet w Ateneum mogło oburzać jako przejaw „bolszewizacji” narodowej sceny, w „Qui Pro Quo” czy „Cyruliku Warszawskim” było przyjmowane jako część ich wielobarwnego i wielokształtnego życia. W żaden sposób nie umniejsza to znaczenia, jakie mają kabarety i rewie dla zmian zachodzących w zakresie scenografii teatralnej. Wprost przeciwnie: każe uważnie się im przyrzeć i zastanowić, czy zmiany owe nie były wzmacniane i przyspieszane raczej przez sceny „rozrywkowe” niż przez buńczuczne manifesty i zapętlone w słowne gry teorie.

Dowodem na to jest właśnie działalność teatru Cricot, której także w jej najbardziej „poważnych” aspektach nie sposób zrozumieć, jeśli weźmie się w nawias performatywną siłę zabawy oraz związek z przestrzenią kawiarni i artystycznego klubu, jakim był krakowski Dom Plastyka. Trzeba

113 Poza Daszewskim do tego grona zaliczyć można postacie tak interesujące, jak scenograf *Wieży Babel* Tadeusz Gronowski czy Wanda Jewniewiczowa, współpra-

cująca z Ateneum pod dyrekcją Marii Strońskiej, autorka scenografii do głośnej inscenizacji *Hinkemanna* Ernsta Tollera (prem. 8 października 1929).

114 Tomasz Mościcki, *Kochana stara buda. Teatr „Qui Pro Quo”*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2008, s. 175.

115 Tamże, s. 181.

też pamiętać o rewiiowości jego programów, które konsekwentnie posługiwały się dramaturgią „numerów” łączonych wprowadzającym je komentarzem konferansjera (rolę tę pełnił Tadeusz Cybulski, także scenograf wielu przedstawień). Cricot zrealizował program Chwistka, czyniąc z kabaretu model swojej działalności i zarazem wykorzystując właściwą mu przestrzeń jako podstawowy mechanizm performatywności, stanowiącej nie dodatek, ale jeden z podstawowych elementów działalności. Zabawowy, improwizowany charakter tej sceny często traktuje się jako element „niepoważnej” legendy, materiał do anegdot. Tymczasem jednym z rewelacyjnych i rewolucyjnych aspektów działalności Cricot jest właśnie konsekwentne wykorzystywanie zabawy jako siły twórczej i tworzącej. Jak się wydaje, był to element równie podstawowy, jak komentowane wielokrotnie deklaracje, że Cricot jest „teatrem plastyków”. Nie przypadkiem, jedno z najpopularniejszych wyjaśnień nazwy zespołu głosi, że była ona anagramem oskarżenia „To cyrk”. Twórcy Cricot przejmowali je, przekształcali i wypaczali, zamieniając pogardliwą krytykę w dumną autodefinicję. Zabawa była rdzeniem i artystycznym, i politycznym znaczeniem teatru Cricot.<sup>116</sup> Był to teatr radykalnie wywrotowy, ale nie na poziomie programów partyjnych, tylko ciała, erotyki, relacji międzyludzkich, ról genderowych<sup>117</sup> i wielu innych aspektów, których w tym miejscu dokładniej analizować nie sposób, ale nie sposób ich też pominąć, zwłaszcza wobec cienia i ciężaru, którymi przyniósł pierwszy Cricot jego słynniejszy powojenny imiennik przemieniony z czasem w Teatr Śmierci<sup>117</sup>.

Wagę i znaczenie zabawy dla praktyki artystycznej i społecznej osadzonej w dynamicznej rzeczywistości podkreślał Józef Jarema w krótkim, ale ważnym tekście, poświęconym „kształceniu Widza” oraz szeroko rozumianej wizualności:

*O intensywności życia, o jego skali decyduje w ogromnej mierze pewna przytomność, możliwość wysokiego stopnia wrażliwości i optyczności chwytu zjawisk życia. Odwołujemy się do wizualnej rzeczywistości, w której otwarte oczy i rozbudzony umysł dostrzegają tysiące obrazów, tysiąc szczegółów widowiska bardziej aktualnego i bardziej pasjonującego niż teatralny spektakl amatorów gadatliwych lub dramatycznych z wyrzutami sumienia lub bez. Uznajemy przyjemności i dobroczynność spektaklu zabawowego, spektaklu wyzwolenia, spektaklu fikcji i poezji tworzących lekkie lub ciężkie nowe światy, inne perspektywy<sup>118</sup>.*

Ta deklaracja pozwala rozumieć teatralną zabawę nie tylko jako reakcję na zmienność świata, do której wielokrotnie odwoływali się awangardziści, ale też jako procedurę pedagogiczną, uwrażliwiającą na tę dynamikę oraz – i to chyba najważniejsze – sposób wyzwolenia od rzeczywistości dążącej do monopolu jednej perspektywy. Być może jest to już moja osobista obsesja, ale odczytuję w tej deklaracji przekonania, które wiele lat później w okresie „farsy-misterium” rozwinie Jerzy Grotowski, czyniąc z teatru zabawy, „farsy” narzędzie doświadczeniowego poznania i wyzwolenia ze złudy rzeczywistości<sup>119</sup>. Nie mogę oprzeć się temu zestawieniu także ze względu na wspólne obu artystom zainteresowanie przestrzenią performatywności.

Zabawa ma dla tej przestrzeni wielkie znaczenie, co widać wyraźnie w wyborze tradycji, do których Jarema się odwoływał. W liście do Jerzego Laua cytowanym w jego książce artysta pisał:

*Aby [...] określić styl Cricotu, tj. środki wyrazu, formę teatralności, wyjaśniam, że koncepcję tej teatralności wywiodłem z polskiej, ludowej tradycji szopki. Instynkt widowiskowy naszych kolędni-*

116 Gdyby ktoś chciał podjąć te zagadnienia, to na początek proponuję przyjrzenie się twórczości Heleny Wielowieyskiej, zwłaszcza jej *Krótkiemu spięciu* oraz postaci i akcjom scenicznym Jacka Pugeta i Zuli Dywińskiej.

117 W tym kontekście nie sposób się oprzeć i nie przywołać (jednak!) anegdoty o reakcji Józefa Jaremy, który zdołał zobaczyć we Włoszech *Kurkę Wodną* w reżyserii Kantora i miał po przedstawieniu powiedzieć twórcy Cricot 2: „Coście tacy bidni, smutni?!”.

118 Józef Jarema, *Patrzmy na was*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 3, s. 4.

119 Więcej na ten temat zob.: Dariusz Kosiński, *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016, s. 190–193 i 210–213.



*ków, poprzebieranych w maski śmierci, diabła czy króla Heroda, w tradycyjnych kostiumach Żydka, aniołów i żołnierzy, instykt najprawdziwszy teatralności, oparty na tekstach przekazywanych z pokolenia na pokolenie wywarł na mnie głębokie wrażenie w latach mojego dzieciństwa. Corocznie w wigilię Bożego Narodzenia zjawiali się nagle kołędnicy, aktorzy, a gdy dochodzili do sceny Heroda ze Śmiercią, zaczęłam raz płakać ze strachu czy emocji...*<sup>120</sup>.

Wprawdzie dalej Jarema wyprowadza z tego wspomnienia dowód, że chodziło mu „zawsze o czyste widowisko w realizacjach Cricot, o czystą teatralną wrażliwość uwolnioną od przedmiotu i anegdoty”, ale nie ulega przecież wątpliwości, że wybór tradycji ma też ogromny wpływ na scenografię przedstawień i wraz ze środowiskiem kawiarni oraz doświadczeniami kabaretu i rewii w sposób decydujący wpływa na performatywność przestrzeni.

Komentując z tej perspektywy cytowaną deklarację, jedną rzecz trzeba skorygować i podkreślić: Jarema miesza tradycje szopki i przedstawień kołędniczych, wprowadzając w ten sposób ryzyko nieporozumień. Szopka i kołędnicy to zupełnie inne typy przedstawień, co widać właśnie z perspektywy przestrzennej. Kołędnicy chodzili niekiedy z szopkami, ale te zasadniczo były modelami stałej przestrzeni scenicznej o (najczęściej) trójkondygnacyjnej budowie, przeznaczonymi dla bożonarodzeniowych przedstawień lalkowych. Tymczasem to, co wywarło tak wielkie wrażenie na małym Józefku, to przedstawienie kołędnicze – występ przebranych i zamaskowanych aktorów wędrujących od domu do domu i występujących w przestrzeni znalezionej, gotowej, którą niekiedy wręcz „najeżdżali”. Nie można powiedzieć, że przedstawienia te „znosiły” albo „przekraczały” granicę scena – widownia. One po prostu nigdy jej nie uznawały, działając w obrębie rzeczywistości na zasadzie interwencji przybyszy z innego jej

wymiaru, negujących (co wszak tak dla Jaremy i Cricot ważne) jedynność tego, co na co dzień uznajemy za realne<sup>121</sup>. Jeśli dodać do tego dramaturgię „numerów”, nierozdzielanie różnych dziedzin sztuki (teatru, literatury, muzyki, plastyki), a także szczególną estetykę lalek, masek i kostiumów, to otrzymamy gotowy model teatru, odpowiadający na wiele awangardowych pragnień. Jarema był jednym z tych artystów, którzy po ten model sięgnęli, odrzucając w zasadzie wszystko to, co było w nim „ludowością” (tak ważną dla Cierniaka), a twórczo wykorzystując sam wzór praktyki artystycznej. Nie chodzi przy tym tylko o wielokrotne nawiązywanie do tradycji szopek artystycznych – satyrycznych i politycznie zaangażowanych przedstawień lalkowych i/lub maskowych (na przykład *Herod i Ariowie*, szopka polityczna z tekstami Adama Polewki, w reżyserii Jaremy i Polewki oraz z maskami wykonanymi przez Zbigniewa Pronaszkę i artystów Grupy Krakowskiej, między innymi Marię Jaremiankę i Jonasza Sterna, prem. 22 grudnia 1937) czy wskazywane przez Laua<sup>122</sup> związki między tradycją kołędniczą a inscenizacją *Śmierci Fauna* Tytusa Czyżewskiego (reż. Władysław Dobrowolski, scen. i maski Tadeusz Cybulski, prem. 15 listopada 1933) <sup>60</sup>, ale o pewien całościowy model, który był środowiskowo-przestrzenną ramą czy podstawą dla bardzo różnych działań teatru Cricot, umożliwiając tak niezwykle przesunięcia, jak to, które dokonywało się w inscenizacji *Wyzwolenia*, przygotowanej przez Jaremę (prem. 18 lutego 1938) <sup>61</sup>. „Misteryjne” połączenie planów teatralnego i metateatralnego, związek między sceną a widownią, w „wielkim” teatrze nieosiągalny, w przestrzeni kawiarni Cricot był czymś oczywistym, sprawiając, że Konrad (grany przez Władysława Woźnika) nie „stawał się”, ale wyjściowo był „jednym z nas”, zgromadzonych, jak wiele razy wcześniej, w świetnie znanej, własnej przestrzeni Domu Plastyka przy Łobzowskiej. „Co dalekie było – blisko”.

120 Józef Jarema, *List do Jerzego Laua*, Nicea, 22 września 1965, cyt. za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 37.

121 Więcej na temat przedstawień kołędniczych i ich gatunkowej specyfiki zob.: Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, dz. cyt., s. 82–83.

122 Zob. Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 52–53.

## Teatr plastyków <sup>162</sup>

*Grupa Cricot powstała z inicjatywy malarzy, toteż specyficznym wyrazem teatralności Cricot jest silny akcent plastyki sceny. Formę swą wywodzi nasz teatr nie tyle z literackiej inwencji, pokutującej na naszych scenach i bezradnej często – ile z plastycznej koncepcji [...]. Działanie sceny przyjęte zostaje przede wszystkim wzrokowo, oko jest głównym faktorem naszych sensacji scenicznych. [...] Toteż koncepcja teatralna Cricot z całą należąną troską kultu aktora – idzie w kierunku rozwiązań teatru plastycznego raczej niż literacko-psychologicznego<sup>123</sup>.*

Ta deklaracja wyznacza pierwsze podstawowe rozumienie „plastyczności” teatru Cricot, która w perspektywie dziejów scenografii ma znaczenie podstawowe i czyni z krakowskiej sceny jedno z najważniejszych zjawisk polskiej awangardy teatralnej. Cricot to „teatr artystów”, „teatr plastyków”, ukształtowany i działający jako świadomie skonstruowana i udostępniona im platforma umożliwiająca różnorodne formy działania, połączone jednak pewną zasadniczą ideą i dyspozycją. Najogólniej można ją rozumieć jako odejście od literackiej formuły dramatu na rzecz teatralności fundowanej na dynamicznie zmiennej kompozycji kształtów, barw, ruchów i działań, mających swoiście ekstrawertyczny i skopiczny charakter. Podkreślana przez Jarema w cytowanej wcześniej diagnozie i powracająca w powyższej deklaracji podstawowa rola wzroku nie oznacza jednak jakiegos powrotu do obrazowości, komponowania sceny jak „obrazu przestrzennego”<sup>124</sup>. Decydowała o tym dominująca nad całością działań atmosfera wspólnej zabawy, związana z nią dramaturgia „numerów”, a przede wszystkim dynamika kompozycji scenicznych, którą Jarema wyprowadzał z doświadczeń najdalszych może od estetyki obrazu,

czyli z cyrku. W programowym tekście założyciel i „wódz” Cricot wspominał swoją wizytę w paryskim Cirque d’Hiver, po której wyszedł „syty wszelkich wizualnych sensacji”, zarazem odczuwając

*w tym całym bogactwie efektów jakąś lukę, jakąś nierównowagę w masie otrzymanych wrażeń, brak mi było jakichś satysfakcji intelektualnych. Pomyślałem sobie, że w tym właśnie miejscu powinien interweniować nowoczesny, artystyczny teatr, że ta masa wizualnych wrażeń pogłębiona przez intrygę intelektualną stwarza najlepsze warunki dla współczesnego widowiska<sup>125</sup>.*

Jarema nie szuka więc kompozycji obrazowej, ale widowiska i właśnie z nim wiązać trzeba przede wszystkim „plastyczność” Cricot. W cytowanym wspomnieniu o cyrku zwraca uwagę wskazanie, że teatr nie ma uzupełniać strony wizualnej, nie o interweniowanie w nią chodzi, lecz o swoiste uzupełnienie „atrakcji wizualnych” o „intelektualną intrygę”, a więc o powiązanie ich w taki sposób, by poszczególne elementy „cieszące oko” układały się w znaczące całości. Dominacja plastyki zapewniać przy tym miała, że ta kompozycja nie zamieni się w ilustrowaną obrazami literaturę, ale zachowa swoistość i odrębność. Drugim zaś ich filarem pozostawała zabawa i związana z nią spotęgowana performatywność.

Skrótowno, żartobliwie i zarazem w duchu awangardowych manifestów swój program przedstawiał Jarema jako postać w szopce *Herod i Ariowie*, którą napisali wspólnie z Adamem Polewką. Odpowiadając na utyskiwania Dyrektora Hrycza, że w jego miejskim teatrze „mniejszy jest kontakt dyrekcji z widownią”, Józef z Cricot niemal ekstatycznie deklarował

*Wasz cały teatr w realizmie grzęźnie  
Antyplastycznym i prowincjonalnym  
A widowiskiem jest teatr totalnym*

123 Józef Jarema, *Przed nowym sezonem Cricot*, cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 358.

124 Zwrotu tego użył Jerzy Lau, rekonstruując sceniczny kształt pierwszej premiery

Cricot – *Drzewa świadomości*, wcześniej jednak, o wiele trafniej, porównywał przedstawienie do „surrealistycznego filmu zabawnych asocjacji”; tenże, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 46–47.

125 Józef Jarema, *Cricot. O teatrze plastycznym*, cyt. za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 351.

*Demokratycznym – i ruch jak cholera,  
Zabawa to jest teatru generał!*<sup>126</sup>

Podkreślając, że plastyka, totalność, demokracja i wspólna zabawa to najważniejsze punkty programu i praktyki teatru Cricot, zastrzec się jednak trzeba, że stanowiły one ramy dla różnorodnych poszukiwań artystycznych, zaś jedną z niezwykle jego cech był estetyczny i intelektualny pluralizm. Jarema nie był dogmatykiem, ale eksperymentatorem, nie tylko umożliwiającym, ale wręcz zachęcającym artystów tak różnych, jak Zygmunt Waliszewski<sup>126</sup>, Adam Polewka czy Henryk Wiśniński do wypróbowania w praktyce sceny swoich wyobrażeń o możliwym „teatrze przyszłości”. To nastawienie eksperymentalne stanowiło jego swoisty program minimum, wypowiedziany w komentarzu do działalności paryskiej awangardy z kręgów dadaizmu i surrealizmu<sup>127</sup>. Relacjonując ich działalność przypominającą mu „muzykalno-teatralne wieczory w krakowskim Domu Plastyka”, Jarema stawiał pytanie o „poważne wartości, jakie wnoszą do teatru te półamatorskie wysiłki, gdzie o wyprowadzaniu wielkiej gry aktorskiej nie ma jeszcze mowy (nie ma warunków)?” Odpowiadając, wyjaśniał też sens działalności Cricot:

*Przed wszystkim scenki te pracują nowoczesnym reżyserem i inscenizatorem a nie rutyną i aktor-skimi szablonami w starych dekoracjach. Dają nowe, niegrane rzeczy, co zmusza też do nowego, choćby prymitywnego, ale oryginalnego ujęcia. Tu trzeba zrozumieć, że już samo nowe podanie, sam rytm nowej całości scenicznej, realizowanie widowiska samo w sobie – wydobywa masę autentycznej, nieznaną teatralności. Nie trzeba stwarzać od razu nowej nastrojowości i niekonieczna jest tu w tej chwili Bóg wie jaka technika aktorska, czy magia sceniczna; sama nowa teatralność daje już swoją mocną ekspresję. Obawiam się, że pokutująca u nas fałszywa, jednostronna koncep-*

*cja „żywego słowa”, której brak jest wizualnych wzruszeń i zabawy widowni paryskich teatrzyków, jest zasadniczą przeszkodą dla możliwości odrodzenia się i u nas wielkiej porywającej sztuki teatralnej*<sup>128</sup>.

Ten komentarz do paryskich doświadczeń stanowi dość oczywistą polemikę z programem reprezentowanym i realizowanym przez Juliusza Osterwę, który choć sprzyjał Cricot, we własnej praktyce kładł szczególny akcent na dwa negowane przez Jaremę elementy – „żywe słowo” oraz długofalową pracę warsztatową. Tymczasem Jarema przyjmował nastawienie czysto eksperymentatorskie, na dodatek cechujące się swoistą lekkością i swobodą, biegunowo różne od powagi i „kapłańskości” Reduty. Zamiast czekać na osiągnięcie doskonałości warsztatowej i pełny rozwój możliwości zespołu, proponował podejmowanie kolejnych prób wytworzenia nowego teatru, wierząc, że nastąpi to w efekcie działania immanentnych sił i mechanizmów performatywnych. W tym sensie Cricot był przestrzenią performatywności *par excellence*: przygotowaną nie z apriorycznie przyjętym założeniem określonego kształtu, ale uzyskującą ów kształt dzięki otwarciu na działanie niekontrolowanych do końca sił performatywnych. Szczególnie znamienne są tu wielokrotne metamorfozy scenariuszy teatralnych Jaremy, które były grane w różnych wersjach, pod różnymi tytułami, a ich poszczególne elementy swobodnie przechodziły między różnymi „dziełami”. Rzecz w tym, że właśnie „dzieła” Jarema dla sceny i na scenie nie tworzył, mając niezwykle wprost zmysł wydarzeniowości i dynamiki przedstawienia teatralnego.

Co ciekawe, pod względem scenografii jako sztuki warunkowania wytwarzania przestrzeni Cricot łączył właściwą kawiarni, rewii i poniekąd cyrkowi płynność i performatywność z dążeniem współpracujących z nim artystów do nadania przedstawieniom scenicznym mocnych kształtów

126 Cyt. za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 148.

127 Warto to podkreślić, bo Jarema w tym aspekcie bardzo różni się od innych pol-

skich awangardzistów teatralnych, którzy inspiracje czerpali przede wszystkim z Niemiec i Rosji.

128 Józef Jarema, „Gazeta Artystów” 1934, nr 4, s. 3.





62  
Maria Jarema, *Scena z Teatru Cricot*, lata 30.  
XX w. Muzeum w Sandomierzu

63  
Józef Jarema i Zygmunt Waliszewski  
w Paryżu, 1931. IS PAN



i form. Od pierwszej premiery, czyli od *Drzewa świadomości* według scenariusza Jaremy (prem. 31 października 1933) swoistym znakiem rozpoznawczym Cricot były kostiumy i maski (do *Drzewa...* projektował je Henryk Wiciński), nadające aktorom i aktorkom kształty mocno zdeformowane, surrealistyczne, ale zarazem nawiązujące do twórczości rzeźbiarskiej z kręgu Grupy Krakowskiej (przed wszystkim Wicińskiego i Marii Jaremianki).

Jeśli spojrzeć na unikatowe zdjęcie z przedstawienia <sup>64</sup>, trudno nie ulec wrażeniu kontrastu między grupą przekształconych wizualnie postaci, których cielesność jest zanegowana lub przynajmniej sproblematyzowana, a nagim ciałem stojącego obok Erosa. To oczywiście temat do dalszych, precyzyjnych analiz, ale wydaje się, że gra między cielesnością i erotyzmem a plastycznie z(de)konstruowanym ciałem była jednym z najważniejszych i najtrwalszych elementów estetyki i filozofii teatru Cricot. Odnaleźć ją można bez trudu na nielicznych rysunkach i zdjęciach z innych przedstawień, wyczytać też można w tekstach scenariuszy. Jest obecna w *Śmierci Fauna* Tytusa Czyżewskiego ze scenografią i kostiumami Tadeusza Cybulskiego, nawiązującymi do tradycji kołędniczych (listopad 1933), gdzie realizuje się jako napięcie budowane między plastycznie opracowaną materią kostiumu/maski a nagim ciałem. <sup>65</sup> W szczególnie ciekawej wersji grę tę można odnaleźć w sposobie zaprojektowania postaci w *Wężu, Orfeuszu i Eurydyce* Czyżewskiego (grudzień 1933). Scenograf przedstawienia, Henryk Gotlib, przygotował dla pary tytułowych bohaterów swoiste maski nagości. Wprawdzie Jerzy Lau napisał bałamutnie, że umieszczono ich „za dwoma parawanikami obrazującymi dwa posągi”, ale na szczęście zamieścił reprodukcję projektu scenografii <sup>66</sup>, ukazującą namalowane na parawanach nagie ciała, uformowane wprawdzie kubistycznie i zakomponowane barwnie, ale w kontekście jawnie seksualnej tematyki przedstawienia raczej

nie funkcjonujące jako „posągi”<sup>129</sup>. Warto też w tym miejscu zauważyć, że opisywane na ogół bez zrozumienia, niemal jak wyglup lub ekscentryczny popis, taneczne występy Jacka Pugeta posługiwały się tą samą dialektyką cielesności i plastycznie kształtowanej formy, będąc zarazem najprawdopodobniej jednymi z pierwszych w Polsce przejawów praktyk queerowych, przewrotnie kwestionujących nie tylko granice między płciami<sup>130</sup>, ale też między ciałem i przedmiotem.

Formy plastyczne – manekiny, maski, kostiumy przekształcające całe ciało – odgrywały ogromną rolę w ważnych premierach, nawiązujących do nieliterackich tradycji teatralnych, przygotowywanych przez współpracujących z teatrem wybitnych artystów-plastyków. Tak było w przypadku Zygmunta Waliszewskiego, który już jako młody człowiek współtworzył niezwykle środowisko awangardy gruzińskiej w Tbilisi, a w Cricot przygotował zupełnie niespodziewaną w tym teatrze inscenizację opery Giovanniego Battisty Pergolesiego *La serva padrona* (czerwiec 1936). Jerzy Lau pisał, że „zgodnie z groteskową inscenizacją Waliszewskiego, śpiewacy wystąpili w maskach. Był to pełen wdzięku świat Waliszewskiego: malarstwa doskonale zharmonizowanych barw, ruchomych kompozycji”<sup>131</sup>. Plastyczność jest tu zatem teatralizowana w takim sensie, o jakim pisałem wcześniej, a sformułowanie „ruchome kompozycje” wydaje się – mimo prostoty – całkiem precyzyjne. Zachowane projekty i zdjęcia <sup>67</sup> wyraźnie pokazują (czego Lau nie dostrzegł), że inscenizacja opery Pergolesiego nawiązywała do tradycji komedii dell’arte – bliskiej i Waliszewskiemu, i Cricot, a zarazem twórczo rozwijała grę między cielesnością a plastyką formy, w jaką ciało było opakowane. Wprawdzie zestawienie projektów i fotografii pokazuje, że kostiumy ulegały zmianom (dotyczy to zwłaszcza Doktora Umberto, który w wersji z projektu bardziej przypominał „maskę” z dell’arte), ale nie objęły one może

129 Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 57.

130 W tym kontekście warto pokusić się o uważną lekturę nielicznych zacho-

wanych informacji o przedstawieniu *Element żeński* do tekstu Jaremy z dekoracjami Jonasza Sterna i kostiumami Marii Jaremianki (lipiec 1936), która grała też

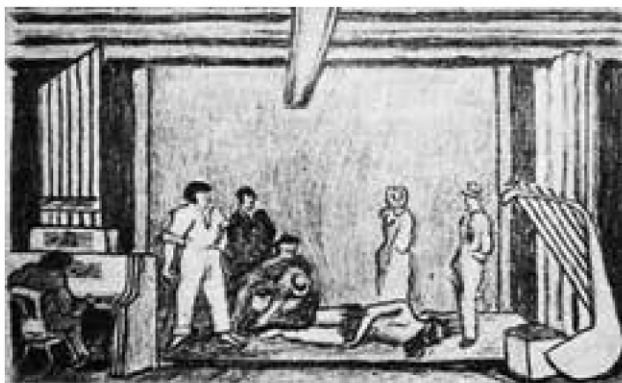
główną rolę „współczesnej kobiety”; zob. tamże, s. 132–133.

131 Tamże, s. 139.



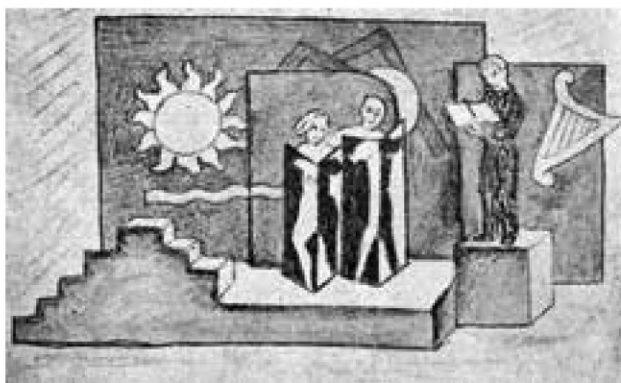
64

Józef Jarema *Drzewo świadomości*, Cricot,  
maski i rekwizyty Henryk Wiciński, scen.  
Wolna Szkoła im. Mehofferowej pod  
kier. Zbigniewa Pronaszki i Czesława  
Rzeplińskiego, prem. 31 października 1933. MK



65

Tytus Czyżewski *Śmierć Fauna*, Cricot,  
scen. Tadeusz Cybulski, prem. 15 listopada 1933.  
Przedruk za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*,  
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 50.



66

Henryk Gotlib, projekt dekoracji do *Węża*,  
*Orfeusza i Eurydyki* Tytusa Czyżewskiego,  
Cricot, prem. 10 grudnia 1933. Przedruk  
za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*,  
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 58.





67

Zygmunt Waliszewski, projekt scenografii  
do *La serva padrona* Giovanniego Battisty  
Pergolesiego, Cricot, prem. 5 czerwca 1936. MK

68–69

Giovanni Battista Pergolesi *La serva padrona*,  
Cricot, scen., kostiumy i maski Zygmunt  
Waliszewski, prem. 5 czerwca 1936. Galeria Dyląg





70

Józef Jarema, projekt scenografii do *Niemego kanarka* Georges'a Ribemont-Dessaignes'a,  
lata 30. XX w. Własność prywatna

71

Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Cricot,  
scen. zespołowa, prem. 18 lutego 1938. MK



najciekawszej tu postaci niemej, granej przez Pugeta. Nosi on ogromną białą perukę, nadającą jego sylwetce swoistą strzelistość, a zarazem ma odsłonięte nogi, ubrane tylko w białe rajtuzy. Nie wiemy do końca, na czym polegała partytura ruchowa tej postaci, ale już sam jej kształt pozwala się domyślać, że znający wyczyny sceniczne Pugeta Waliszewski skomponował kostium tak, by umożliwić swobodny taniec, zarazem zachowując wyrazisty kształt plastyczny całości. W ten sposób ogólnikowe sformułowanie „ruchome kompozycje” nabiera wymiaru konkretnej praktyki opartej na relacji żywe ciało – forma plastyczna.<sup>[68-69]</sup>

Szerzej i precyzyjniej tę praktykę o kluczowym dla teatru Cricot znaczeniu, wspólną (mimo różnic estetyki preferowanej przez poszczególnych twórców) dla całej jego działalności, wyjaśniała w recenzji z *Niemego kanarka* Ribemont-Dessaignes’a Halina Krüger:<sup>[70]</sup>

*Dekoracje p. Marii Jaremiarki były kompozycją przestrzenną, niejako rozbudowaniem terenu akcji. Inteligentnie pomyślane, doskonale w konstrukcji, stały w pewnej sprzeczności z kostiumami tejsze autorki, które pomyślane jako kompozycje raczej graficzne, płaskie, nie zawsze dawały pomyślny efekt, wskutek braku odpowiedniego oświetlenia, na które plastyków na razie nie stać. W kostiumach tych uderzało jedno: konstrukcja ich stwarzała u aktorów konieczność zasadniczych gestów w każdej postaci, a więc pewnego rodzaju współpracę z koncepcją aktorską. Jest to z całą pewnością najwłaściwsza droga dekoratora teatralnego, zadaniem którego nie jest ubrać aktora, ale uplastyczyć postać sceniczną. Z tego punktu widzenia kompozycje te były bezwzględnie twórcze<sup>132</sup>.*

Przy pewnych podobieństwach, ta praktyka uplastyczniana różni się od poszukiwań Andrzeja Pronaszki, który „po Craigowsku” chciał ciało zdyscyplinować, zmusić do zachowania określonych przez scenografa form. Jak mi się wydaje, w Cricot plastyka wchodziła z ciałem w relację o innym charakterze. Można wprawdzie mówić o pewnym antyantropomorfizmie przedstawień krakowskiego teatryku, ale chyba nie o jego antycieleśności i monumentalności, w sensie traktowania postaci aktorskiej jako „ruchomej rzeźby”. Wydaje mi się, że ciało nie było przez Cricotowców zasłaniane, wymazywane, ukrywane, ale że stanowiło ważny element kompozycji plastycznej, także w swojej nieprzewidywalności, zmysłowości i (to może szczególnie ważne) – erotyczności.

Szczególnym przykładem wykorzystania form plastycznych będących maskami ciała i kukłami było może najślynniejsze (także z powodów „literackich”) przedstawienie Cricot, czyli inscenizacja *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, polemiczna wobec Juliusza Osterwy i tradycji „teatru przemiany”, czego wyrazistym przejawem było usunięcie niemal całego „aktu z Maskami”. Zbudowane przede wszystkim z aktu I i III przedstawienie wyrażało stosunek Cricot do teatru i rzeczywistości społecznej. Zachwycony nim Kazimierz Wyka podkreślał, że metateatralny charakter dramatu Wyspiańskiego w sposób szczególny spełnił się w kawiarnianej sali:<sup>[71]</sup>

*Dekoracje zbijano bez żenady. Maski wychodziły spomiędzy stolików kawiarnianych. Prymas zrzuciwszy infułę i szkarłatą popijał czarną kawę. Konrad przy pierwszym wejściu przemierzał całą salę. To był najpodnioslejszy chyba moment. Nagłą niespodzianką przewiała nad salą poezja, ciszę skupioną zasiała nad słuchaczami<sup>133</sup>.*

132 K [Halina Krüger], *W krakowskim teatrze plastyków. „Niemy kanarek” i inne eksperymenty*, „Kurier Poranny” z 16 kwietnia 1936, s. 6, cyt. za: Karolina Czerska, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński, Maria Jarema)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932-1937*, red. Barbara Ilkosz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 178.

133 Kazimierz Wyka, „Wyzwolenie” w kawiarni, „Gazeta Polska” z 22 marca 1938, cyt. za: Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 172.



By uniknąć nieporozumień, wyjaśnić trzeba, że wspomniane tu „maski” nosiły postacie „Polski współczesnej”. Zaprojektowała je wraz z kostiumami Janina Wolff-Bogucka, współtworząca także dekoracje do przedstawienia (współpracowała z zespołem malarzy, wśród których byli Ludwik Klimek, Adam Marczyński i Jonasz Stern). Niektóre z tych masek nie były jedynie zakryciami twarzy, ale stanowiły część całościowej kompozycji plastycznej. Albo inaczej: były maskami obejmującymi całe ciała aktorów, ich ambalażami. Najpełniej i najdosłowniej zrealizowano to w przypadku postaci Geniusza, który był stylizowany na formistyczny pomnik Mickiewicza przygotowany przez Zbigniewa Pronaszkę dla Wilna. <sup>134</sup> Grający tę postać Tadeusz Hołuj wchodził do wnętrza pomalowanego na stalowo pudła, które tworzyło „tułów” monumentu, „by stamtąd tubalnym głosem wygłaszać swoje kwestie. Z wnętrza pudła jego głos wydobywał się jak echo z grobowej krypty”<sup>134</sup>. <sup>135</sup> Kuklą – według słów Laua – miał być także Prymas, ale wzmianka Wyki z cytowanego wyżej fragmentu sprawia, że określenie to staje się niejasne. Niejasność ta zresztą jest znacząca: Cricot nie różnicował kukiel i masek, idąc tu wprost za praktyką koleśników, używających na tych samych prawach i zasadzie zarówno doklejonych bród i kapeluszy ledwo przysłaniających młode twarze, jak i skomplikowanych „kostiumów” Niedźwiedzi, prawdziwych ambalaży zasłaniających całe ciało i zamieniających aktora w „kukłę”. Rzecz jednak właśnie w tym, że „kukła” jest żywa, jej plastyczność stanowi nierozzerwalne połączenie materialnej kompozycji i cielesnej choreografii. Innymi słowy – jest bio-obiektem.

Ten świadomie zastosowany, anachroniczny przecież termin wskazuje – w moim zamierzeniu – na fakt, że Cricot stanął bezpośrednio zaplecze teatralnej twórczości Tadeusza Kantora. Stanął w tym sensie, że jego eksperymen-

ty zapewniły twórcy Teatru Śmierci praktycznie sprawdzone punkty wyjściowe. Wiele z tego, co uważa się za odkrycia Kantora, było już gotowe, wręcz oswojone przez środowisko krakowskie dzięki Jaremi i jego teatrowi. Nie piszę tego, w żadnej mierze, by pomniejszać znaczenie twórcy *Umarłej klasy*. I po sprawiedliwym oddaniu pierwszemu Cricot, co jego, zostanie drugiemu bardzo wiele zasług i prawdziwie rewolucyjnych odkryć. Chodzi mi o wskazanie, że pierwszy Cricot nie był jakąś marginalną kawiarnianą zabawą grupki krakowskich artystów, ale przestrzenią owocnych eksperymentów o wielkim znaczeniu – wręcz niezbędnym ogniwem łączącym awangardowe poszukiwania i dokonania lat 20. i 30. z późniejszymi przełomowymi wydarzeniami w teatrze światowym, których sprawcami byli polscy artyści – wielokrotnie już tu przywoływani – Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski. Gdy patrzę na zdjęcie masek Karmazyna i Hołusza z *Wyzwolenia* zestawione ze zdjęciami masek wykonanych przez Lidę i Jerzego Skarżyńskich do *Kaina* w reżyserii Grotowskiego, nie mogę się oprzeć pokusie strawestowania słów, które twórca Teatru Laboratorium wypowiedział w odniesieniu do Konstantego Stanisławskiego i siebie<sup>135</sup>. Zastosowane do Cricot i polskich rewolucjonistów teatralnych drugiej połowy stulecia brzmiałyby tak: „po prostu zaczęliśmy nasze drogi tam, gdzie oni skończyli, ponieważ wybuchła wojna”. <sup>136</sup>

### Teatr plastyczny

*Pod koniec ubiegłego sezonu Cricot zmienił swoją nazwę z „teatru eksperymentalnego” na „teatr plastyczny”, czyli uświadomił sobie swoje zamierzenia.*

*„Teatr plastyczny”, to nie dekoracja w guście nowoczesnym, ale sposób wiązania widowiska teatralnego. „Teatr plastyczny” przeciwstawia się iluzji na scenie, zajmuje się budową podlegającą sensowi teatralnemu.*

134 Jerzy Lau, tamże, s. 169.

135 „Otóż chciałbym powiedzieć, że byłam zawsze uczniem Stanisławskiego i że

nic się pod tym względem nie zmieniło. Po prostu zacząłem moją drogę tam, gdzie Stanisławski ją zakończył, ponieważ

umarł”; Jerzy Grotowski, *Przemówienie doktora honoris causa*, cyt. za: tegoż, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 865.



72

Zbigniew Pronaszko, pomnik Adama  
Mickiewicza w Wilnie, 1924. NAC

73

Konrad (Władysław Woźnik) i Geniusz  
w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego,  
Cricot, scen. zespołowa,  
prem. 18 lutego 1938. Galeria Dyląg



74

*Mistrz Piotr Pathelin*, Cricot, scen. Piotr  
Potworowski, prem. 14 listopada 1936.  
Galeria Dyląg





75

Johann Wolfgang Goethe *Faust*, Teatr  
Polski w Poznaniu, scen. Piotr Potworowski,  
prem. 13 kwietnia 1960. Fot. Grażyna  
Wyszomirska/IT



76

Maria Jarema, *Głowa Henryka Wicińskiego*,  
1936. MNP

77

Henryk Wiciński, *Tancerka*. Galeria Sztuki  
w Sopocie





*Cricot poprzez „Mątwę”, „Mikołaja na 66 piętrze”, „Sen Kini”, „Zielone lata”, nie przez pełną realizację, bo to z powodu niedostatecznych środków technicznych nie było dotychczas możliwe, ale przez koncepcję wysunął możliwość stworzenia nowej formy teatralnej*<sup>136</sup>.

Te znamienne słowa, będące być może pierwszą niepowierzchną definicją teatru plastycznego, zapisał Henryk Wiciński, druga obok Jaremy czołowa postać w zespole. <sup>[76]</sup> Omawiając działalność Cricot, konsekwentnie starałem się go dotąd omijać, ponieważ przy całym uznaniu dla roli, jaką w niej odgrywał, uważam, że jego koncepcje i dokonania wykraczają poza nią i wymagają odrębnego omówienia. Jest tak również dlatego (a częściowo i pomimo tego), że z powodu choroby, wojny i braku możliwości pracy praktycznej, oryginalne pomysły Wicińskiego pozostają w formie trudnych do interpretacji projektów i enigmatycznych szkiców.

Odrębność osobowości Wicińskiego i zarazem jej znaczenie dla Cricot podkreślał już pierwszy monografista tego zespołu, Jerzy Lau:

*Wiciński, młodszy o kilka lat od Jaremy, Czyżewskiego czy braci Pronaszków, należał do drugiej fali krakowskiej awangardy, stojącej w pewnej opozycji do pierwszych futurystycznych czy formistycznych założeń. I jeśli Jarema w wielu swych wypowiedziach w nowym teatrze dwudziestego wieku uznawał wyższość intuicji, rozumianej jako rodzaj instynktu, nad racjonalnym i empirycznym poznaniem, głosząc w robocie Cricotu program nieustannej improwizacji, ujmowania na gorąco życia, rzeczywistości jako procesów dynamicznych, całościowych, nie podlegających analizie, o tyle Wiciński jako inscenizator wydaje się jego przeciwieństwem. W swych koncepcjach zbliżał się raczej do konstruktywizmu Meyerholda, do jego groteskowej mechanizacji sceny, ruchomych dekoracji, konstruował swą przestrzeń sceniczną jak kubistyczny obraz*<sup>137</sup>.

Opinia ta, choć nie do końca precyzyjna, jeśli chodzi o terminologię, pokazuje jeszcze jeden wymiar takiego sposobu widzenia działalności teatru Cricot, jaki tu proponuję. Jeśli jest on swoistą skameralizowaną syntezą międzywojennej scenografii awangardowej, to nie tylko w tym wymiarze, że skupia elementy, o których była mowa w drugim z podrozdziałów tego tekstu, ale też i w tym, że na tej małej scenie odżyły idee konstruktywistyczne, tyle że już przetworzone, przekształcone oraz – co bardzo ważne – ściśle związane z koncepcjami groteski i zabawy. Trzeba się w tym miejscu od razu zastrzec, że mocny podział działalności Cricot na „stronę Jaremy” i „stronę Wicińskiego” o tyle jest nieuprawniony, że obaj artyści współpracowali ze sobą przez kilka lat, zaś cytowana wyżej definicja teatru plastycznego nie wydaje się odbiegać od tego, co głosił Jarema. Zgodzić się więc należy z Karoliną Czerską ostrożnie zauważającą, że „struktura zespołu tworzącego Cricot była bardziej złożona, a niektóre koncepcje okazywały się wspólne dla kilku artystów jednocześnie”<sup>138</sup>. Poszedłbym nawet dalej, twierdząc, że konstruktywizm Wicińskiego zawdzięczał w dużej mierze swój oryginalny kształt dynamicznej grotesce teatralnej, której wyznawcą i praktykiem był Jarema.

Dla zrozumienia specyfiki teatru plastycznego Wicińskiego konieczne jest przyjrzenie się całości jego twórczości i poglądów artystycznych, które niestety znamy fragmentarycznie, ponieważ wiele dzieł zniszczono, a ciężko chorujący i przedwcześnie zmarły artysta nie zdołał swoich myśli do końca wypowiedzieć i zapisać. <sup>[77]</sup> Można mieć jedynie nadzieję, że wzrost zainteresowania postacią i dokonaniem Wicińskiego widoczny w ostatnich latach pozwoli na poszerzenie bazy materiałowej i zaowocuje pojawieniem się nowych opracowań. Jednak nawet dziś widać spójność jego sztuki, łączące rzeźbę, którą studiował u Xawerego Dunikowskiego i uprawiał jako główną dziedzinę twórczości, i teatr, któremu oddawał się z równą pasją. Według Doroty Łuczak, Wiciński realizował koncepcję rzeźby jako

136 Hen – Wi [Henryk Wiciński], Nowy sezon Cricot, „Gazeta Artystów” 1934, nr 7, s. 1–2.

137 Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 192.

138 Karolina Czerska, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot*, dz. cyt., s. 176.

„skupionej energii plastycznej kształtowanej przez człowieka w przestrzeni”, zaś reminiscencje tej koncepcji dostrzec można

*także w projektach scenograficznych i kostiumologicznych wykonywanych dla teatru Cricot. Scenografie nierzadko przypominały kompozycje konstruktywistyczne, gdzie układy brył i płaszczyzn zostały pozbawione aluzji przedmiotowych. Podobnie nośnikiem dopełniającym i wpływającym na wymowę całości były kostiumy zaprojektowane przez Wicińskiego i Jaremiankę, w których człowiek stawał się jedynie elementem kompozycji*<sup>139</sup>.

Byłbym może nieco ostrożniejszy w budowaniu tak prostego przejścia między „skupioną energią plastyczną” a konstruktywistycznymi układami brył i płaszczyzn. Może to sugerować, że Wiciński w jakiś sposób przenosił estetykę konstruktywizmu na scenografię teatralną. Tymczasem jego podstawowym dążeniem była całkowita jedność działania, wykorzystanie wszystkich środków dostępnych teatrowi dla uzyskania czegoś, co przez analogię do cytowanych słów krytyczki można by nazwać „skupioną energią teatralną”, oczywiście także „kształtowaną w przestrzeni”. Siostra artysty, Janina Wicińska wspominała:

*Henryk dążył do wykorzystania wszelkich środków artystycznych możliwych w warunkach teatru, mówił o tym, że zarówno słowo, gest, jak i elementy plastyczne winny brać czynny udział w przedstawieniu. Tak jak i w rzeźbie, dążył w teatrze do bezpośredniego kontaktu z widzem*<sup>140</sup>.

Brał więc też pod uwagę performatywność kompozycji scenicznej, a w całościowym myśleniu i uprawianiu teatru uwzględniał (tak jak należy to czynić w przypadku rzeźby) zmienną perspektywę odbioru.

Spośród przedstawień zrealizowanych przez Wicińskiego w Cricot do najważniejszych osiągnięć i najpełniejszych realizacji jego podejścia do teatru zalicza się trzy: *Młtwę* Stanisława Ignacego Witkiewicza (prem. 7 grudnia 1933), *Sen Kini* Adama Kadena (wiosna 1934) oraz *Trójkąt i koło* Georges'a Ribemont-Dessaignes'a (Warszawa, zima 1939).

Z oczywistych powodów najwięcej uwagi poświęcono *Młtwie*, w szczególności przygotowanym przez Wicińskiego kostiumom, opisywanym najczęściej cytatem z wypowiedzi reżysera przedstawienia Władysława Józefa Dobrowolskiego, który pozwolił sobie nieco poszerzyć o opis aktorskich działań:

*Wiciński podszedł do kostiumów w „Młtwie” bardzo ciekawie, zwłaszcza do kostiumu papieża Juliusza II*<sup>78</sup>. [...] *Jemu to pomalował Wiciński kostium i twarz dwudzielnie, wzdłuż profilu, żółtą i białą farbą. Cała postać przypominała krzyż. Lewy rękaw był zaszyty, a do jego końca przymocowany rodzaj obręczy, symbolizującej pierścien z krwawnikiem do całowania przez wiernych. Świetnie wyglądała Matrona-ladacznica wymalowana na starą kotkę, bez rąk, by ją wszyscy łatwiej mogli obejmować*<sup>79–80</sup>. *Wujowie Idioci ubrani byli na kształt pstrokatych pingwinów, częściowo ze skrzepowanymi rękoma. Hirkana [...] Wiciński ubrał za hitlerowca. Przez to też dziwnie aktualnie zabrzmiały słowa o „kupie bydła, którą rządzi ja”. Prawnik z drugiego roku, Ludwik Gołąb, grał rolę Pętaka. Jako lokaj miał hrabiowską koronę z pałkami wymalowaną na twarzy. Jego kostium był nieciekawym, do tego skreśliłem mu jeszcze jedną kwestię, jaką miał wypowiedzieć. [...] Nadeszła premiera i dopiero wtedy pokazał Gołąb, że jest nieodrodnym synem wielkich improwizatorów komedii dell'arte: wynalazł sobie dziesiątki gierek tak śmiesznych, że wszyscy aktorzy musieli się powstrzymać z całych sił, by nie wybuchnąć śmie-*

139 Dorota Luczak, *Laboratorium awangardy*, [w:] *Henryk Wiciński i Grupa Krakowska 1932–1937. Katalog wystawy*, Sopot 2007, s. 8.

140 Janina Wicińska, *Człowiek swego czasu*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 251.



78

Henryk Wiciński, kostium Juliusza II do  
Mątwy Stanisława Ignacego Witkiewicza,  
Cricot, prem. 7 grudnia 1933. IS PAN

79-80

Henryk Wiciński, szkice scenografii i kostiumów  
do Mątwy Stanisława Ignacego Witkiewicza,  
Cricot, prem. 7 grudnia 1933. MK/MNK



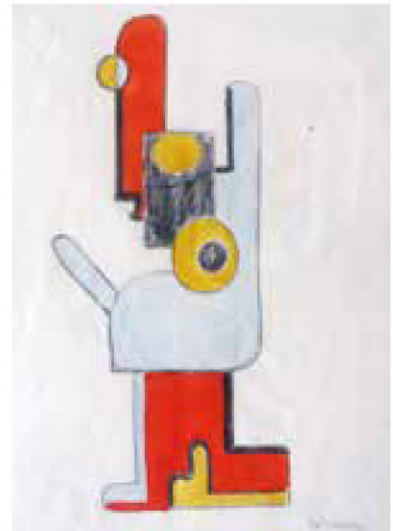




81-82  
Henryk Wiciński, projekty kostiumów  
do *Snu Kini* według Adama Kadena, Cricot,  
prem. 2 maja 1934: 81 - Kini; 82 - Amant. MK

83-84  
Henryk Wiciński, projekty kostiumów do ról  
w sztuce nieustalonej: 83 - Narodowy  
portier; 84 - Rabin unowocześniony. MK





85-89

Henryk Wiciński, projekty kostiumów do *Antygony*  
Sofoklesa, 1938: 85 – Eurydyka; 86 – Hajmon;  
87 – Ismena; 88 – Kreon; 89 – Strażnik. MNW

*chem. Drugą niespodzianką premiery była Zula Dywińska, która miała bardzo niedostosowany do figury kostium: lewa pierś znajdowała się znacznie wyżej niż prawa. Chcąc by widzowie nie odnieśli niekorzystnego wrażenia o jej anatomii, wśród gry rozpruwała całą suknię z boku, by pokazać zupełnie nagi kontur ciała<sup>141</sup>.*

Ta opowieść o nagim ciele ukazywanym po zniszczeniu kostiumu bardzo przemawia do wyobraźni, zapowiadając teatr o wiele nowocześniejszy niż konstruktywistycznie zdyscyplinowany. Zarazem potwierdza ona napięcie między formą a ciałem, które wydaje się nadawać dynamikę plastyce Cricot. Można oczywiście wątpić, czy jego uruchomienie było świadomym celem działań Wicińskiego jako autora kostiumów, ale z drugiej strony działania tak radykalne, jak zaszywanie kostiumu, ukrywanie kończyn, jaskrawa deformacja ciała, musiały wywoływać reakcje ze strony aktorek i aktorów, zwłaszcza w sytuacji bezpośredniego kontaktu z widzem. To właśnie pod jego wpływem Gołąb i Dywińska decydują się podjąć swoje improwizowane akcje. W tym sensie scenografia jako warunkowanie działania pracowała tu z całą performatywną skutecznością. To ze scenografii i za jej sprawą spod plastycznej formy wyłoniło się skandalicznym gestem żywe, nagie ciało. O *Mątwie* nie można więc myśleć wyłącznie jako o kompozycji narzuconych form plastycznych, bo przedstawienie to – tak jak zaistniało i zostało zapamiętane – było dynamiczną grą między nimi a ciałami, które w nie wtłoczono. I ta gra właśnie miała charakter całkowitej i jednolitej teatralności o plastycznym, a nie literackim podkładzie.

Czysto konstruktywistycznej interpretacji kostiumów teatralnych Wicińskiego przeciwstawiają się te zaprojektowane do *Snu Kini* Adama Kadena (wiosna 1934) <sup>81-82</sup>, w których artysta zastosował bardzo literacko-alegoryczną koncepcję „przepoławienia”:

*Wiciński [...] przeciwstawiał się w kostiumach symetrii, naturalnej architekturze ciała ludzkiego. Uprawiał przy tym pewien dydaktyzm, charakteryzując środkami plastycznymi schemat pomysłu autora oraz typy ludzkie z „przepoławionym bytem” w tym umownym melodramacie. Zofię ubrał w połowę płaszcza gospodarskiego i w połowę zielonej piżamy, ponieważ jej życie się toczy między alkwą a zajęciami gospodarskimi. Karol przybrany był w połowie smokiem wywróconym podszewką do góry, z asem trefl na piersiach, w drugiej połowie – rozebrany do bielizny, bo się zgrywa w karty do nitki. Według tej samej zasady ubrany był również Andrzej, z jedną obnażoną pierśią, z jedną nogą w spodenkach kąpielowych. Najzabawniejszy był jednak strój Kini, również z jedną pierśią obnażoną, pod którą jej bezwstydnie serduszko biło „uczuciem” do Andrzeja.*

*Zapewne scenografia i kostiumy, pozbawiając postacie ich własnej biografii, usiłowały uczynić z nich symbole literackiej metafory. Wiciński chyba najbardziej konsekwentnie szukał funkcjonalności nowych form plastycznych, przeprowadzając wnikliwie analizy treści, wychodząc z tekstu<sup>142</sup>.*

Zasada kompozycyjna była na pozór prosta, wręcz alegoryczna, ale powracający tu efekt zestawienia nagiego ciała z kostiumem to rzecz zupełnie nowatorska, być może wynikająca w jakiś sposób z zaimprowizowanej akcji Dywińskiej. Dla rzeźbiarza takie kontrastowe zestawienie formy plastycznej i żywego ciała musiało być prawdziwie fascynujące, a i dla widzów miało wartości zupełnie niezależne od czysto literackiego usprawiedliwienia. <sup>83-84</sup>

W swoich szkicach i projektach kostiumów i postaci teatralnych Wiciński rozwinął całe bogactwo twórczej fantazji, kreując na papierze prawdziwy teatr plastyczny. Jego punktem kulminacyjnym są powstałe około roku 1938 projekty kostiumów, czy raczej – projekty plastyki postaci do *Antygony*

141 Władysław Józef Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka*, dz. cyt., s. 351–352.

142 Jerzy Lau, *Teatr Artystów CRICOT*, dz. cyt., s. 95–96.



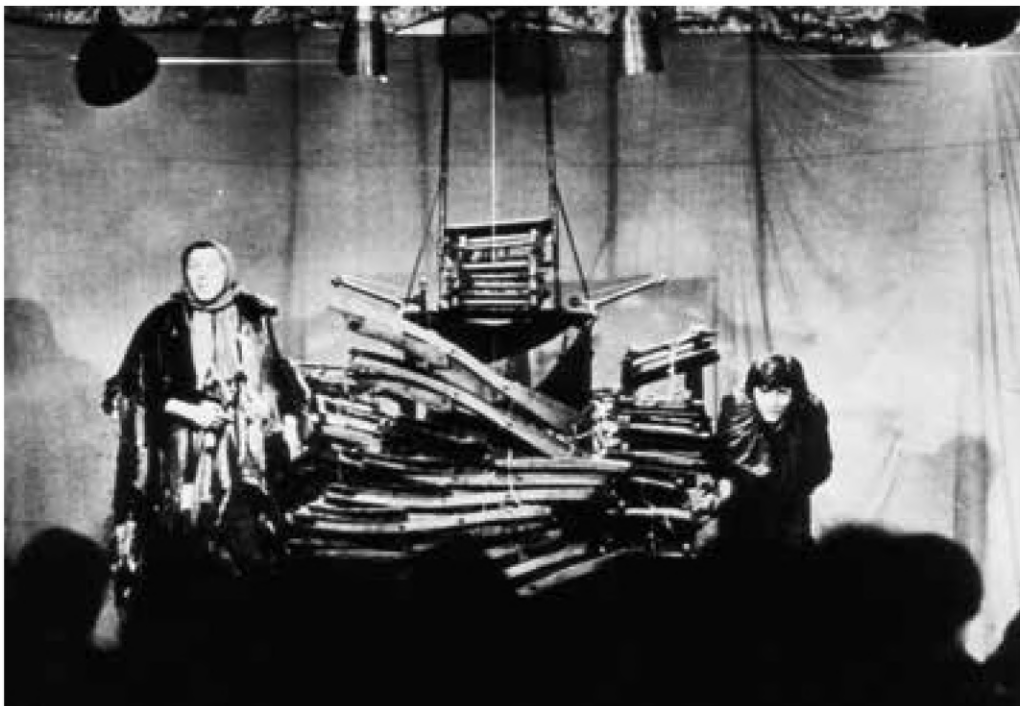


90

*Kordian* według Juliusza Słowackiego, Teatr  
13 Rzędów w Opolu, scen. Jerzy Gurawski,  
14 lutego 1962. Fot. Edward Węglowski

91

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Wariat  
i zakonnica*, Cricot 2, scen. i reż.  
Tadeusz Kantor, prem. 8 czerwca 1963.  
Fot. nieznanym/Cricoteka



przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.<sup>143</sup> Nie ma w nich już niczego ze zbyt oczywistej alegoryczności, a jednocześnie wydają się oryginalnymi, plastycznymi metaforami postaci. I jak metafory można te kompozycje kształtów, barw i napięć kierunkowych usiłować opowiedzieć słowami, ale zawsze będzie to jedynie przybliżenie złożonych doznań płynących bezpośrednio z nałożenia postaci literackiej i zaproponowanego kształtu plastycznego. Oczywiście na podstawie płaskich rysunków nie sposób powiedzieć, jak wyglądałyby postacie trójwymiarowe, nie mówiąc już o ruchu tych niezwyklej konstrukcji w przestrzeni i ich powiązaniu z poetyckim słowem. Ale istniejąc właśnie i wyłącznie jako dzieła plastyczne, zawierają one w sobie ogromny potencjał nigdy jeszcze niewydobycy teatralności, jednocześnie syntetyzujący i przekraczający to, co o rytmach czasoprzestrzennych w rzeźbie pisali Kbro ze Strzebińskim oraz to, co w praktyce z ciałami aktorskimi robił Pronaszko.

Kostiumy Wicińskiego, a także maski, które dla Cricot tworzył, nasuwają myśl, że artysta siedział w stronę teatru figur nałożonych na aktorskie ciała, teatru plastycznych obiektów czy bio-obiektów działających w stosunkowo skromnej przestrzeni, stanowiącej „tło sceniczne”. Przypuszczenie takie mogą potwierdzać projekty scenografii do *Mątwy* czy *Snu Kini*, które w zestawieniu z kostiumami wydają się skromne, niemal tradycyjne. Katarzyna Fazan tak opisywała sceniczną przestrzeń *Mątwy*:

*estradę w niewielkiej sali [Wiciński – DK] podzielił [...] na płaskie obszary na zasadzie kolażowej i zorganizował teren akcji z paru miejsc gry. Na środku zharmonizował owe kawałki i połączył ze sobą poprzez formę krzyża i łuku, a z lewej strony rozsywał litery układające się w tytuł dramatu.*

143 Katarzyna Fazan, *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, red. Karolina Czerska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2018, s. 202.

*W tle naszkicował nieregularne kształty przepływające i łączące się w przestrzeni malarskiej na zasadzie unistycznej*<sup>143</sup>.

Być może jednak takie potraktowanie sceny jako stosunkowo skromnej przestrzeni gry silnie przeformułowanych plastycznie postaci było jedynie pewnym etapem poszukiwań Wicińskiego, związanym z ograniczeniami estrady w Domu Plastyków. Świadczyć o tym może to, co wiemy o warszawskiej inscenizacji *Trójkąta i koła* (zima 1939). Karolina Czerska uznała, że był to „prawdopodobnie spektakl, na którego kształt Wiciński miał największy wpływ nie tylko jako scenograf, ale i reżyser”<sup>144</sup>. Dodaje też, że

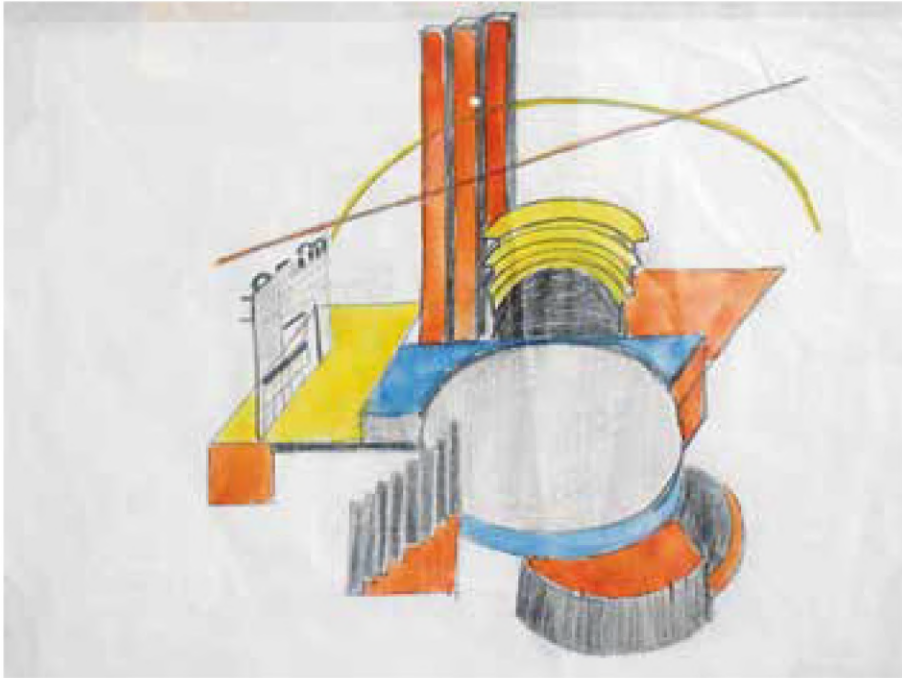
*wedle jednej z recenzji odkrywał w kontekście działalności „cricotowców” wyraźny kierunek drogi, po jakiej teatr ten pójdzie nadal (o ile konsekwencja jest nieodłącznym towarzyszem odkrycia); nie drogi groteski, której zasięg jest dość ograniczony i jednostronny, ale „suis generis” surrealizmu czy nawet irrealizmu wzbogaconego o świadome dysponowanie elementem przestrzeni i czasu, podporządkowanych rytmowi scenicznemu utworu z użyciem gestu, mimiki i fonetycznego waloru słowa, w wymienionej, a nie innej kolejności tych czynników*<sup>145</sup>.

Opisana tu całościowość teatru plastycznego Wicińskiego, w rekonstrukcji Jerzego Laua jawi się jako odmienna w swym dynamizmie od jego wcześniejszych przedstawień, posługujących się formami mocno ograniczającymi ruch:

*Z relacji nielicznych uczestników widowiska wynika, że niemal wszystkie elementy syntetycznych dekoracji w czasie akcji były w ruchu. Drabina*

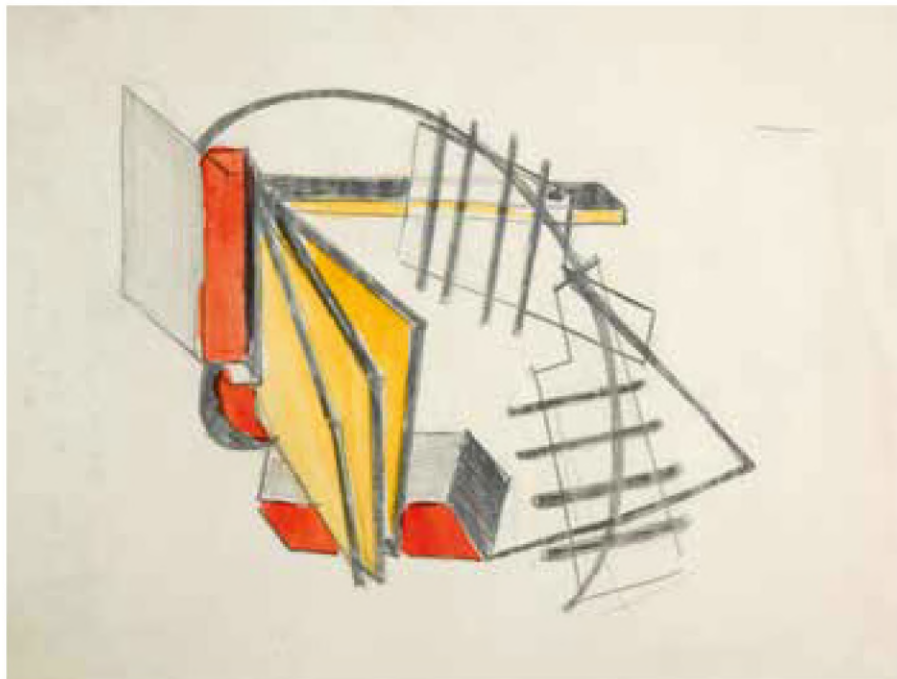
144 Karolina Czerska, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot*, dz. cyt., s. 174.

145 Tamże, s. 176. Recenzja, na którą badaczka się powołuje, wskazuje w przypisie: „Ja-zo”, *Teatr Artystów – Cricot*, „Słowo” [Wilno] z 26 marca 1939, s. 3.



92

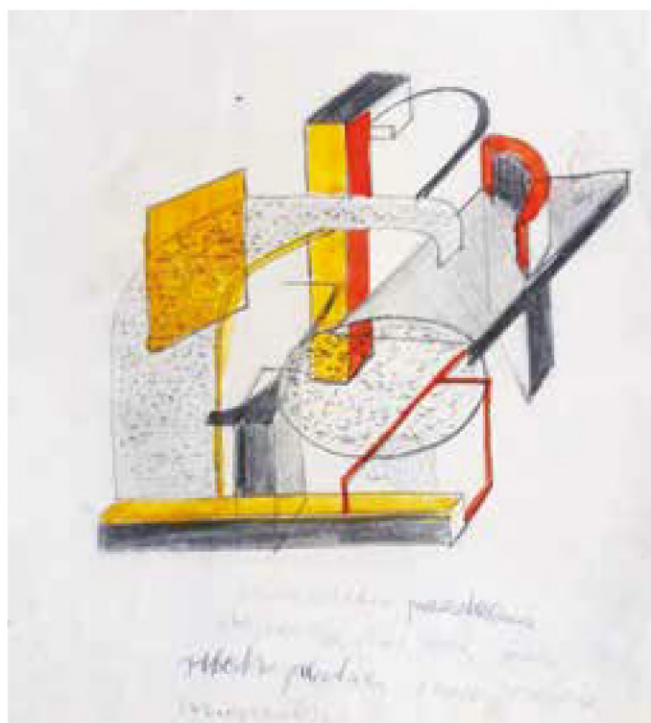
Henryk Wiciński, projekt sceny Teatru  
Konstruktywistycznego, 1930. MK



93

Henryk Wiciński, projekt sceny Teatru  
Konstruktywistycznego, ok. 1935. MNK





94

Henryk Wiciński, projekt sceny Teatru  
Konstruktywistycznego, ok. 1935. MNK

95

Henryk Wiciński, projekt sceny teatralnej,  
1934–36. MNW



*stanowiła oś centralną, wokół której organizowała się cała przestrzeń sceny. Aktorzy musieli w czasie gry wchodzić na nią, grać i skakać, co wymagało prawie akrobatycznych talentów – zgola jak w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego.*<sup>90</sup>

*Na próbach Wiciński żądał od aktorów, aby ich środki ekspresji – ruch, gest – były inne niż w życiu codziennym. Kostiumem podkreślał odrębność, autonomię postaci scenicznej. Postać sceniczna w jego rozumieniu upodobiła się raczej do lalki, do rzeźby żyjącej w świecie sztuki własnym życiem. Jej każdy ruch, gest – wszystko musiało mieć uzasadnienie funkcjonalne, wynikać z logiki całej kompozycji plastycznej brył i plam, form owalnych i prostokątnych. Aktor na scenie musiał się przeciwstawiać sam sobie, zaprzeczać samemu sobie, aby stać się postacią sceniczną; nawet głos aktora usiłował Wiciński rozwiązywać w planie plastycznym, jako autonomiczny element teatralnego widowiska. Żądał od wykonawców innego aktorstwa, techniki średniowiecznych prymitywów, aby przeciwstawiać się naturalizmowi ruchu naszego ciała, gestu, mimiki. Do wielu myśli Wicińskiego nawiąże później Tadeusz Kantor, a zwłaszcza Maria Jaremińska, rozwiązując pewne wątki jego idei scenicznych w Cricot 2 po wojnie*<sup>146</sup>.<sup>91</sup>

Pojawienie się nazwisk Kantora i Grotowskiego w zrekonstruowanym opisie ostatniego przedwo-

jennego przedstawienia Wicińskiego przyjmuję z entuzjazmem, uznając je zarazem za trafny środek przybliżenia estetyki i idei poszukiwań Wicińskiego. Plastyka i biomechanika, groteska i akrobatyka, Kantor i Grotowski w jednej kompozycji scenicznej – oto skala i zasięg eksperymentów opętanego teatrem rzeźbiarza.

Wiciński stworzył też serię projektów przestrzeni teatralnych i scenicznych, opisując większość z nich nazwą „teatr konstruktywistyczny”. Powstałe w okresie współpracy z Cricot, zarazem radykalnie odmienne od jego płaskiej i prostej sceny, stanowią może najciekawsze polskie propozycje skonstruowania przestrzeni teatralnej. Radykalnie odmienne od tego, do czego przyzwyczaiła nas scena pudełkowa i jej odmiany, wydają się raczej rzeźbami o skumulowanej energii plastycznej, przypominając też swoimi płaszczyznami o czystych barwach kompozycje Katarzyny Kobro. Na niektórych z nich pojawiają się dorysowane ołówkiem postaci ludzkie. Jeden nosi zaskakującą i trudną do interpretacji w tym kontekście, a dobrze nam już znaną, nazwę: „Teatr dnia” z dopiskiem „konstruktywistyczny”. Wszystkie są jak listy wysłane w jakąś daleką przyszłość, zaszyfrowane wiadomości dotąd nieodebrane przez potencjalnych adresatów.

Dlatego właśnie sądzę, że przesłanie ich dalej będzie najlepszym zakończeniem i podsumowaniem tej części książki.<sup>92–96</sup>



# Streszczenia i słowa kluczowe

**Dorota Jarząbek-Wasył**

**Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański · Od dekoracji do scenografii · Malarze sceny. Artyści środka**

Przedmiotem tej części książki jest inicjalny okres wyłaniania się nowoczesnej scenografii w Polsce na przełomie XIX i XX wieku oraz w międzywojniu. Wbrew tradycji pisania na ten temat wyłącznie w dychotomicznym ujęciu (stara dekoracja *versus* nowoczesna scenografia), autorka proponuje prześledzenie współzależności „starego” i „nowego”. O długim trwaniu starych porządków decydowały rzemiosło teatralne i warunki wytwarzania obrazu scenicznego w malarni teatralnej oraz reguły działania teatru repertuarowego, nakładające określone obowiązki na dekoratora-scenografa. Z kolei nowoczesność przychodzi wraz z przemianami sztuki europejskiej, zarówno malarstwa, jak i tzw. sztuki dekoracyjnej. Wiąże się z tym nowe definiowanie relacji tekstu dramatycznego i obrazu plastycznego, zwrot ku tworzywom plastycznym i jego walorom, korzystanie z terminologii i koncepcji intelektualnych nowoczesnego malarstwa – nie tylko w fazie wykonawczej scenografii, ale także genetycznej spektaklu, uprawomocnienie szkicu/projektu scenograficznego.

Rozdział *Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański* koncentruje się wokół jednej postaci. Mowa w nim o Wyspiańskim-teoretyku scenografii oraz praktyku, który w dekoracjach do premier dziewięciu sztuk

urzeczywistnił szereg wizjonerskich pomysłów – radykalnych koncepcyjnie, ale realizowanych sposobami tradycyjnymi, z pomocą dekoratorów krakowskich i lwowskich.

Rozdział *Od dekoracji do scenografii* prezentuje związki między sztuką dekoracyjną, malarstwem i sceną. Zaprezentowano w nim technologię malowania dekoracji oraz – nowoczesną koncepcję „obrazu scenicznego” sformułowaną przez Franciszka Siedleckiego.

Rozdział *Malarze sceny. Artyści środka* jest panoramą tych osiągnięć scenograficznych w międzywojniu, które sytuowały się poza nurtem zorganizowanej i programowej awangardy, niemniej wprowadziły do teatrów repertuarowych w Polsce nowoczesną myśl plastyczną (prace Karola Frycza, Wincentego Drabika, Tadeusza Orłowicza, Mieczysława Różańskiego i innych). Rezygnując z przedstawiania osobnych sylwetek artystycznych, autorka skupia się na alfabecie środków scenograficznych, chętnie używanych w międzywojennych teatrach, od barwy i tła architektonicznego poczynając, na „systemie kotarowym” i scenografii mobilnej kończąc. W tle rozważań znajdują się także zagadnienie pozycji scenografa w instytucji teatralnej oraz pojęcia formy i stylizacji.

słowa kluczowe

malarstwo sceniczne · obraz sceniczny · scenografia polska do 1939 · sztuki dekoracyjne · Wincenty Drabik · Karol Frycz · Tadeusz Orłowicz · Franciszek Siedlecki · Stanisław Wyspiański

## Wanda Świątkowska

### Scenografia jako praktyka przestrzenna.

#### Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem

W rozdziale zaprezentowano przemiany w kształtowaniu scenografii i przestrzeni teatralnej w dwudziestoletniej działalności Reduty (1919–1939). Punktem wyjścia do analizy wybranych przedstawień zespołu i projektów współpracujących z nim scenografów jest teza, że w działalności Reduty nastąpiła „zmiana ustawienia” w podejściu do scenografii, czyli przejście od tradycyjnie rozumianej dekoracji do przestrzeni performatywnej. Ta zaś projektowała nowe relacje i strategie komunikacji między wykonawcami a odbiorcami, kształtowała percepcję i zmysłowe doświadczenie uczestników, oddziaływała na aktora i jego sposób gry, wydo- bywała sprawczość materii. Kolejne etapy działalności Reduty wyznaczają nowe typy organizacji przestrzennej: Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, które można określić jako *white box* (łącznie pola znaczeniowe dwóch terminów: *black box* i *white cube*); Teatr Polski na Wielkiej Pohulan- ce w Wilnie (z tradycyjnym układem scena-widow- nia, systematycznie rozmontowywanym przez Iwo- na Galla); przedstawienia plenerowe, a w ostatnim etapie działalności powrót do niewielkiej, ograni- czonej przestrzeni (wspólnej dla widzów i aktorów) w podziemiach gmachu PZUW w Warszawie, gdzie zrezygnowano z dekoracji jako elementu ozdob- nego. Wyróżnione typy przestrzeni należy łączyć

z postulowanymi przez Osterwę etapami sztuki aktorskiej (przeżywania, stylizacji, przeistoczenia, obrzędowości) i projektowanym, odpowiednim dla każdego z tych poziomów repertuarem. Przemiany w kształtowaniu przestrzeni były motywowane w Reducie zarówno przez względy ideologiczne, jak i estetyczne. Wybrane do analizy spektakle z każdego z okresów dowodzą, że Reduta była teatrem eksperymentującym i poszukującym, co uwidaczniało się w różnorodnych koncepcjach scenograficznych i przestrzennych, pracy z plasty- kami reprezentującymi różne style, nowatorskim podejściu do architektury scenicznej, kostiumu i rekwizytu. Na przykładzie działalności Reduty znakomicie widać, że przestrzeń jest aktywnym uczestnikiem wpływającym na przebieg zdarze- nia teatralnego, miejscem wielorakiej wymiany, wzajemnych powiązań i skomplikowanych relacji wszystkich znajdujących się w niej podmiotów (ożywionych i nieożywionych). Jako specyficzne działanie „na” i „wobec” przestrzeni scenografia jest zatem szczególnym narzędziem częściowego regulowania jej performatywności.

#### słowa kluczowe

performatywność przestrzeni · teatr plenerowy · Teatr Reduta · scena kameralna · Iwo Gall

## Dariusz Kosiński

### Konstrukcja przestrzeni · Blisko, coraz bliżej

Tematem dwóch uzupełniających się rozdziałów są propozycje i dokonania w zakresie scenografii i przestrzeni teatralnej zaproponowane przez przedstawicieli polskiej awangardy. Zarówno pojęcia awangardy teatralnej, jak i scenografii wymagają w specyficznym polskim kontekście doprecyzowania, co sprawia, że punktem wyjścia są dwie tezy dotyczące a) awangardy teatralnej w sposób specyficzny połączonej w Polsce z dążeniem do stworzenia narodowego stylu teatralnego, co oznacza, że zjawiska awangardowe pojawiają się także na scenach głównego nurtu, oraz b) scenografii rozumianej szeroko jako „sztuka kompozycyjnego i wizualnego warunkowania procesu produkcji przestrzeni scenicznej i teatralnej, polegająca na projektowaniu i lokowaniu współtworzących ją elementów materialnych i symbolicznych warunkujących działania i oddziaływania aktorów (nie tylko ludzkich) oraz procesy syntezy zachodzące przede wszystkim w percepcji widzów”. Zgodnie z tymi tezami w kolejnych podrozdziałach prezentowane są awangardowe propozycje scenograficzne pogrupowane w dwa główne nurty rozwojowe: konstruktywistyczny i performatywny. Pierwszy dąży do zastąpienia dekoracji konstrukcją, a malarstwa teatralnego – architekturą przestrzeni. Drugi, wychodząc z konstruktywistycznych założeń, stopniowo coraz śміiej otwiera się na procesy performatywne, co wiąże się z przejściem od spektaklu

teatralnego jako dzieła o określonej strukturze ku wydarzeniu teatralnemu, którego przebieg tylko częściowo jest regulowany przez ramy i zasady ustanawiane przez twórców. Poszczególne warianty i osiągnięcia składające się na oba nurty rozwijające się w polskim teatrze w latach 1918–1939 są omawiane na przykładach dokonań wybitnych artystów, wśród których znajdują się najważniejsi twórcy polskiej awangardy, nie tylko teatralnej: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Szymon Syrkus, Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, Leon Schiller, Władysław Daszewski, Michał Weychert, Irena Solska, Iwo Gall, Jędrzej Cierniak, Witold Wandurski. Jako swoista synteza osiągnięć polskiej awangardy teatralnej w zakresie scenografii, a zarazem zapowiedź dalszego, powojennego jej rozwoju, w ostatnim podrozdziale zaprezentowany został dorobek Teatru Plastyków „Cricot”.

### słowa kluczowe

awangarda teatralna w Polsce · Cricot · konstruktywizm · performatywność przestrzeni · przestrzeń teatralna · teatr ludowy · teatr monumentalny · teatr robotniczy · Jędrzej Cierniak · Władysław Daszewski · Iwo Gall · Katarzyna Kobro · Andrzej Pronaszko · Irena Solska · Władysław Strzemiński · Szymon Syrkus · Witold Wandurski · Michał Weichert



# Summaries and Keywords

**Dorota Jarząbek-Wasył**

**The beginnings of modern Polish stage design: Stanisław Wyspiański; From decoration to scenography; The painters of the stage. The artists of the centre.**

This part of the book covers the period in which modern Polish stage design emerged between the end of 19<sup>th</sup> century and the outbreak of WWII. Against the tradition of dualistic approach (old decoration versus modern scenography) the author proposes to search for the interdependencies between the 'old' and the 'new'. The long duration of the old orders were ensured by the rules of the craft and the conditions of producing stage paintings at the theatre paint shop together with the rules of the repertoire theatre forcing certain duties on the designer-scenographer. On the other hand, the modernity comes with the transformations in the European art, both painting and the decorative arts. These transformations are connected with the new ways of defining the relation between the drama text and the picture, with the turn towards the material and its qualities, and with the usage of the terminology and intellectual concepts of the modern painting. They were present not only during the creation of the final work of art but also on the genetic level of the spectacle by the validation of the sketch or scenographic project.

The chapter titled *The beginnings of modern Polish stage design: Stanisław Wyspiański* focuses on the sole figure of Wyspiański as the theoretician

and creator of the stage design, who in nine productions of his dramas materialized a lot of his visionary ideas – radical in concepts but realized in traditional ways with the help of Krakow and Lviv stage-design craftsmen.

The chapter *From decoration to scenography* presents the relations between the decorative arts, painting and stage. The technology of painting of the stage decoration is presented here together with the modern concept of a 'stage picture' proposed by Franciszek Siedlecki.

The chapter *The painters of the stage. The artists of the centre* proposes a panorama of those interwar stage-design achievements that situated themselves outside the borders of an organized and programmatic avant-garde. Nevertheless these works, by Karol Frycz, Wincenty Drabik, Tadeusz Orłowicz, Mieczysław Różański and others, introduced the modern visual ideas into the repertoire theatres in Poland. Putting aside a presentation of individual artists, the author focuses on an alphabet of the stage means willingly used in the Polish interwar theatre: from the colour and the architectural background to the 'curtain system' and the mobile scenography. Some remarks are also devoted to the position of a stage-designer inside a theatre institution and to the concepts of form and stilisation.

## Keywords

decorative arts · Polish stage design before 1939 · stage painting · stage picture · Wincenty Drabik · Karol Frycz · Tadeusz Orłowicz · Franciszek Siedlecki · Stanisław Wyspiański

## Wanda Świątkowska

### Scenography as a spatial practice. The Reduta Theatre: from a chamber scene to the open air theatre and back again

This chapter presents the changes in shaping the scenography and the theater space in the twenty-year activity of Reduta Theatre (1919–1939). A starting point to analyze selected performances of Reduta and the designs of its scenographers-colaborators is a thesis that the group's activity marked the transition from traditionally understood decorations to the performative space, thus developing new relationships and communication strategies between performers and audiences, shaping the perception and sensual experience of the participants, influencing actors' art, bringing out the performativity of materials. The stages of Reduta's activity were determined by new types of spatial organization: ballrooms in the Grand Theater in Warsaw, which can be described as a white box (combining the semantic fields of two terms: black box and white cube); Polish Theatre in Vilnius (with a traditional stage-audience arrangement, systematically dismantled by Iwo Gall); outdoor performances and – in the last stage – a return to a small, limited space (shared by audiences and actors) in the basement of the PZUW building in Warsaw, where any decorative elements were replaced by a kind of theatrical 'poverty'. The subsequent types of spaces may be seen as analogical to the stages of actor's evolution postulated by

Osterwa (experiencing, stylizing, transforming, rituals) and the designed repertoire appropriate for each of these levels. Selected performances from each of these periods prove that Reduta was an experimental theater, which was evident in various scenographic and spatial concepts created by visual artists representing various styles, an innovative approach to stage architecture, costume and props. The example of Reduta's activity clearly shows that space is an active participant influencing the course of a theatrical event, a place of multiple exchanges, mutual connections and complicated relations of all entities active in it (animate and inanimate). Therefore, as a specific action 'on' and 'towards' space, stage design is a special tool partially regulating its performativity.

#### Keywords

chamber stage · open air theatre · performative space · Reduta Theatre · Iwo Gall

**Dariusz Kosiński**

### **Construction of a space. Closer and closer**

The two complementary chapters are devoted to the projects and achievements Polish theatre avant-garde created in the field of scenography. Both key concepts need to be redefined in the specific Polish context. Thus the starting point for the chapter are two basic theses: a) the theatre avant-garde in Poland was strictly connected with a general drive to create a national theatre style which means that the elements of the avant-garde were also present on main-stream stages, and b) scenography needs to be understood as 'an art of compositional and visual conditioning of a process of production of stage and theatre space, that is based on designing and locating of material and symbolic elements influencing actions and relation of actors (not only human) and the processes of synthesis taking place mostly in the spectators' perception'. Following these theses subsequent chapters include presentations and analyses of two main streams of Polish interwar avant-garde scenography: constructivism and performativity of a theatre space. The former aims at replacing a decoration with a construction and theatre painting with architecture of a space. The latter, initially also inspired by constructivism, gradually was opening itself more widely on performative processes, leading to evolution from structured theatre production towards a theatre event only partly governed by rules and frames established

by its creators. Individual variants of both streams and their achievements are presented as the series of case-studies on the art of outstanding artists, among which there are such key figures of Polish avant-garde as: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Szymon Syrkus, Andrzej i Zbigniew Pronaszko, Leon Schiller, Władysław Daszewski, Michał Weychert, Irena Solska, Iwo Gall, Jędrzej Cierniak, Witold Wandurski. In the last subchapter Artists' Theatre 'Cricot' is presented as a kind of synthesis of interwar Polish avant-garde scenography and as an announcement of its post-war development.

### **Keywords**

avant-garde theatre in Poland · Cricot · constructivism · folk theatre · monumental theatre · performativity of a space · theatre space · workers' theatre · Jędrzej Cierniak · Władysław Daszewski · Iwo Gall · Andrzej Pronaszko · Irena Solska · Władysław Strzemiński · Szymon Syrkus · Witold Wandurski · Michał Weichert



# Informacje o autorkach i autorze

**Dorota Jarząbek-Wasył**, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. W kręgu jej głównych zainteresowań znajduje się teatr XIX i XX wieku, widziany zarówno od strony przeobrażeń formy dramatycznej, jak i zagadnień sztuki aktorskiej (techniki nauki roli, obyczaj teatralny) oraz ram i modeli pracy nad spektaklem (próby, ewolucja przestrzeni teatralnej). Bada również rozmaite typy dokumentacji teatralnej, zwłaszcza rękopisy i szkice towarzyszące genezie widowiska: egzemplarze sztuk, ról, projekty i rysunki sceniczne. Pasjonatka źródeł, ich lektury i edycji, w tym pamiętników i listów aktorów.

**Dariusz Kosiński**, badacz teatralny i performatyk, profesor na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie, do grudnia 2018 zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie*, (Warszawa 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa 2012). Ostatnio wydał dwie

**Wanda Świątkowska** – dr hab., adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu (do 2020 roku w Katedrze Performatyki) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka monografii poświęconych polskiej recepcji *Hamleta*: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019); *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016); *Książę. Hamlet Juliusza Osterwy* (2009) oraz współredaktorka tomów: *Juliusz Osterwa – Dzienniki wypraw 1938–1939* (z Andrzejem Kruczyńskim, 2020); *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania* (z Dariuszem Kosińskim, 2019); *Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia* (z Agatą Dąbek, 2015); *Performans, performatywność, Performer. Próby definicji i analizy krytyczne* (z Ewą Bal, 2013); *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje* (z Dariuszem Kosińskim, 2010) oraz dwu-

W 2016 roku otrzymała nagrodę Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację z dziedziny teatru (*Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016).

Autorka artykułów naukowych i recenzji w „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach”, „Dialogu”, „Teatrze”, „Performerze”, „Przestrzeniach Teorii”, „Toposie”. Tłumaczy teksty naukowe z języka francuskiego.

ORCID: 0000-0003-3097-9830

monografie o wczesnych przedstawieniach Teatru 13 Rzędów: *Grotowski. Profanacje* (Wrocław 2015) i *Farsymisteria* (Wrocław 2018), zbiór esejów *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2016) oraz książkę *Uciec z Wesela* (Kraków 2019) poświęconą Stanisławowi Wyspiańskiemu. Od jesieni 2016 stale współpracuje jako krytyk teatralny i publicysta z „Tygodnikiem Powszechnym”.

ORCID: 0000-0001-8502-8827

języcznego wydania *Polska. Kultura. Ukraina: wykłady o teatrze* (z Hanną Wesełowską, 2010).

Jej zainteresowania naukowe obejmują historię Reduty oraz filozofię teatralną i rękopiśmienny dorobek Juliusza Osterwy; recepcję dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia *Hamleta* w kulturze polskiej; działalność Teatru Laboratorium i Jerzego Grotowskiego; wykorzystanie narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem.

Od 2011 roku pracuje w zespole redakcyjnym „Performer”, internetowego pisma naukowego wydawanego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

ORCID: 0000-0002-8470-5643

## Wykaz zastosowanych skrótów

AAR	Archiwum Akademii Ruchu	MK	Muzeum Krakowa
ANK	Archiwum Narodowe w Krakowie	MN	Muzeum Niepodległości w Warszawie
ANST	Archiwum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie	MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
APK	Archiwum Państwowe w Krakowie	MNP	Muzeum Narodowe w Poznaniu
AOPTG	Archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”	MNS	Muzeum Narodowe w Szczecinie
ATJS	Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie	MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie
ATN	Archiwum Teatru Narodowego w Warszawie	MNWr	Muzeum Narodowe we Wrocławiu
ATP	Archiwum Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hubnera w Warszawie	MON	Ministerstwo Obrony Narodowej
BJ	Biblioteka Jagiellońska	MPW	Muzeum Powstania Warszawskiego
BN	Biblioteka Narodowa	MSŁ	Muzeum Sztuki w Łodzi
CBW	Centralna Biblioteka Wojskowa	MŚO	Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu
CSP-MŚ	Centrum Scenografii Polskiej – Muzeum Śląskie w Katowicach	MT	Muzeum Teatralne – Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie
CSW-ZU	Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie	MTZ	Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
IG	Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu	NAC	Narodowe Archiwum Cyfrowe
IS PAN	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie	PAP	Polska Agencja Prasowa
IT	Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie	ŚBC	Śląska Biblioteka Cyfrowa
MHRL	Muzeum Historii Ruchu Ludowego w Warszawie	UAM	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
		UJ	Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
		UKW	Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
		UMK	Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
		UO	Uniwersytet Opolski
		UWr	Uniwersytet Wrocławski
		WBH	Wojskowe Biuro Historyczne

## Podziękowania

Redaktorzy książki dziękują wszystkim osobom i instytucjom, które na różnych etapach powstawania publikacji pomogły w nadaniu jej ostatecznego kształtu, w szczególności zaś wspały w niełatwym czasie pandemii proces pozyskiwania ilustracji: Muzeum Teatralnemu w Warszawie, Instytutowi Sztuki PAN, Ośrodkowi Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Instytutowi im. Jerzego Grotowskiego.

W szczególności podziękowania zechcą przyjąć: Monika Chudzikowska (Muzeum Teatralne), Jacek Głomb (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy), Magda Hueckel, Marzena Kuraś (Instytut Sztuki PAN), Janusz Legoń (Encyklopedia Teatru Polskiego), Julia Leopold i Marcin Jachuła (Zachęta), Iwona Nuckowska (Muzeum Krakowa),

Tobiasz Papuczys (Instytut im. Jerzego Grotowskiego), Tomasz Pietrucha (Cricoteka), Diana Poskuta-Włodek (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), Michał Smolis (Teatr Narodowy), Ewa Wilczewska (Pracownia Dokumentacji Teatru IT), Elżbieta Wrzesińska (Narodowy Stary Teatr), Jolanta Żukowska (Muzeum Teatralne).

Redakcja dołożyła wszelkich starań, aby dotrzeć do wszystkich właścicieli i dysponentów praw autorskich. Osoby, których nie udało nam się ustalić, prosimy o kontakt z wydawnictwem.

Do fotografii i wizerunków prac Tadeusza Kantora licencja została udzielona przez: Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

# Indeks nazwisk

## A

Abbot George 323  
Abriszewski Krzysztof 163  
Achard Marcel 143  
Adamiecka-Sitek Agata 369  
Alberti Leon Battista 76  
Amundsen Roald 349  
Anrep Boris 81  
Appenzlak Jakub 348  
Appia Adolphe 109, 179, 214  
Arenstein Marek → Marek Andrzej  
Armont Paul 142  
Aszyk Urszula 210, 221, 222, 364, 367, 370, 371

## B

Bach Urban → Syrkus Szymon  
Bahr Janina 328  
Bakst Leon 13, 112  
Bal Ewa 9, 162  
Balicki Stanisław Witold 76  
Balk Zygmunt 67  
Baluch Wojciech 164  
Bałucki Michał 170, 172, 173, 186, 393  
Baniewicz Elżbieta 98  
Barad Karen 163  
Baran Bogdan 156  
Baranowicz Zofia 258  
Beaumarchais Pierre 129, 130, 131  
Bednarek Joanna 163

Belting Hans 73, 76  
Benavente Jacinto 222  
Biagini Mario 369  
Białkowski Tadeusz 224, 234  
Białota Marek 201, 208  
Biernacki Andrzej 91, 248  
Bierwiazzonek Kinga 28  
Bishop Claire 188, 235  
Blume Bernhard 272, 278, 279, 346, 347  
Błoński Jan 15, 27  
Böcklin (Boecklin) Arnold 28, 221  
Boehm Gottfried 28, 38, 54, 63, 73, 93  
Bogusławski Wojciech 116, 121, 145, 149, 174  
Bohomolec Franciszek 92  
Bolesławski Ryszard 97  
Borowski Mateusz 162, 193  
Borowy Waclaw 15  
Borzobohata Maria 81  
Bourkane Mateusz 65  
Boy-Żeleński Tadeusz 173, 230, 231, 306, 321, 322, 354, 356, 357, 359  
Brandt Michał → Weichert Michał  
Braque George 67  
Braun Kazimierz 160  
Brecht Bertolt 322, 323, 366  
Brem Stefan 202  
Briancew Aleksandr 381  
Broncl Mieczysław 282  
Broniewski Władysław 390  
Brook Peter 188  
Brulat Paul 92  
Brydzińska Maria 231  
Brykner Bronisław 186



Bryl Mariusz 73  
 Bryła Stefan 282  
 Brzozowski Stanisław 20, 27, 33, 38, 53, 56, 57, 96, 97, 133, 171, 320  
 Bucholc Marta 246  
 Buchwald Dorota 7, 10, 11  
 Budrewicz Tadeusz 201  
 Bułhak Jan 205, 207, 212, 213, 215, 216  
 Bunsch Adam 152, 166, 221, 228, 229, 231, 236  
 Burghardt Hermann 68  
 Bursztyńska Halina 201  
 Bus-Fekete Laszlo 142  
 Byrski Tadeusz 169, 172

## C

Caillavet Gaston 211  
 Calderón de la Barca Pedro 94, 112, 114, 118, 150, 194–196, 198, 199  
 Casey Edward 161  
 Cegielski Stanisław 232, 236  
 Certeau Michel de 161, 162, 188  
 Chaberski Emil 123, 145, 323, 326  
 Chaberski Mateusz 194  
 Chełmicki Włodzimierz 186  
 Chesterton Gilbert Keith 315–317  
 Chmielewski Zygmunt 165  
 Chojnacka Anna 165, 167, 217, 219, 322  
 Chojnacka Barbara 95  
 Chudzikowska Monika 98, 300  
 Chwistek Leon 287, 289, 290, 298, 314, 393, 397  
 Cichowicz Stanisław 59  
 Ciechowicz Jan 159, 323  
 Ciecierski Jan 230  
 Cierniak Jędrzej 373–375, 377, 378, 398  
 Cieślowski Tadeusz, syn 248, 252  
 Claudel Paul 89, 325, 326  
 Conrad Joseph 339  
 Corazzi Antonio 168  
 Corneille Pierre 222, 291  
 Craig Edward Gordon 109, 130, 179, 319, 338  
 Cwojdziański Antoni 230, 232, 236  
 Cybulski Tadeusz 395, 397, 398, 402, 403  
 Czabanowska-Wróbel Anna 37  
 Czerska Karolina 69, 395, 406, 410, 417  
 Czyżewski Tytus 245, 395, 398, 402, 403, 410  
 Czyżowski Kazimierz Andrzej 139, 178, 179, 186, 248

## D

Daguerre Louis Jacques 38  
 Daszewski Władysław 64, 311, 325–328, 332–341, 343, 393, 396  
 Dąbek Agata 67  
 Dąbek-Derda Ewa 7, 10, 300  
 Derra Aleksandra 163  
 Dickens Charles 142, 340  
 Dmuszewski Ludwik Adam 38  
 Dobrodzicki Adam 73, 92, 111, 178–180, 186, 237  
 Dobrowolski Władysław Józef 92, 411, 398, 415  
 Dostojewski Fiodor 132, 328, 340  
 Drabik Wincenty 64, 67, 68, 72, 82, 87, 89, 91–95, 97–99, 104–106, 108–112, 116–119, 121, 123, 127, 128, 132, 138, 139, 145, 146, 155, 156, 166, 169, 173, 176, 178, 182, 186, 236, 248, 303, 306, 319, 320, 323, 325, 326, 354, 355  
 Drabikówna Eugenia 190  
 Drémaité Marija 202  
 Drozdowska-Broering Izabela 246  
 Drozdowski Adam Karol 178, 207  
 Duchamp Marcel 76  
 Duda Artur 231  
 Dudzik Wojciech 67, 72, 76, 92, 128, 145, 300, 326, 361, 362  
 Dulna-Rak Ewa 221, 225  
 Dunikowski Xawery 410  
 Dunning Phillip 323  
 Dymśa Adolf 394  
 Dywińska Zula 397, 415  
 Dziewulski Eugeniusz 222

## E

Ekielski Władysław 28, 32  
 Eurypides 112, 150, 314

## F

Fazan Katarzyna 14, 20, 28, 37, 69, 93, 95, 140, 417  
 Feldman Wilhelm 134  
 Fenollosa Ernest Francisco 65  
 Fischer-Lichte Erika 162–164, 238  
 Flaubert Gustav 293  
 Flers Robert 211  
 Flotow Friedrich von 84

Folga-Januszewska Dorota 63  
 Fort Paul 72  
 Fox Dorota 7  
 Frankowska Bożena 197, 273, 276, 278, 286, 351, 356  
 Frączkowski Franciszek 296  
 Fredro Aleksander 87, 120, 130, 131, 174, 185, 186  
 Fredro Jan 222  
 Frycz Karol 23, 27, 34, 44, 64, 66–70, 72, 76, 81, 85, 88, 89, 91–99, 101, 102, 104, 105, 109–114, 116, 117, 120, 122–125, 127–131, 133, 134, 140, 141, 144, 150–152, 154–156  
 Fuchs Georg 214  
 Fuller Loie 78  
 Furmanik Stanisław 174, 286

## G

Gadamer Hans-Georg 73, 156, 157  
 Gajdeburow Paweł 381  
 Gajewska Agnieszka 163  
 Gajewski Karol 86, 123, 126  
 Galasiewicz Jan Kanty 84  
 Galewski Józef 78, 394, 396  
 Gall Iwo 165–167, 170, 172, 173, 182, 186, 187, 189, 191–194, 197, 198, 200–203, 205–218, 220–223, 225, 228, 235–237, 353, 360, 362, 364–372, 381  
 Gallowa Halina 209, 212, 223, 360  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 339  
 Gaugin Paul 116  
 Gaweł Łukasz 66  
 Gąssowski Szczepan 165  
 George Waldemar 67  
 Gerson Wojciech 84  
 Giraudoux Jean 317  
 Głowacki Józef Hilary 89  
 Głowiński Michał 151  
 Goetel Ferdynand 325, 327  
 Goethe Johann Wolfgang 409  
 Gogol Mikołaj 393  
 Goldoni Carlo 96, 130, 131  
 Golus Jan 232, 236, 261–263, 267  
 Gołąb Ludwik 411, 415  
 Gombrich Ernst H. 63, 65  
 Gotlib Henryk 402, 403  
 Gounod Charles 139  
 Gozzi Carlo 379  
 Górnicka Marta 390, 391  
 Górska Janina 362

Górski Artur 362  
 Grabowski Ignacy 222, 236  
 Grabowski Mikołaj 17  
 Gronowski Tadeusz 174, 186, 237, 328–330, 332, 336, 396  
 Gropius Walter 280  
 Grotowski Jerzy 182, 183, 188, 360, 362, 369, 391, 397, 407, 421  
 Grubiński Wacław 178, 187  
 Gruss Kazimierz 186  
 Grzegorzewski Jerzy 54  
 Grzymała-Siedlecki Adam 67, 94  
 Guderian-Czaplińska Ewa 95, 217, 263, 267, 269, 276, 364, 366, 367  
 Guranowski Józef 89  
 Gurawski Jerzy 357, 360, 416  
 Guszpit Ireneusz 168, 173

## H

Haake Michał 65  
 Hammershøi Vilhelm 77  
 Haraway Donna 9  
 Hauptmann Gerhart 337, 340  
 Hebanowski Stanisław 219  
 Hecht Werner 322  
 Herkomer Hubert von 70  
 Hertz Benedykt 185, 186  
 Hiller Karol 380, 381, 385  
 Hirschel-Prottsch Günter 266, 267  
 Hohendlinger Halina 209  
 Holzman Joanna 63  
 Hołuj Tadeusz 407  
 Hopwood Jeans James 230  
 Horbatowski Piotr 390, 391  
 Horzyca Wilam 179, 245, 314, 315  
 Hulewicz Jerzy 112, 115  
 Husarski Wacław 99, 105

## I

Ibsen Henrik 41, 77  
 Ilkosz Barbara 406  
 Imre Zoltan 179, 247  
 Irzykowski Karol 328, 384, 386  
 Iwaszkiewicz Jarosław 117

## J

Jachuła Michał 11  
 Jaensch Erich Rudolf 41  
 Jakubowa Natalia 354  
 Jan Paweł II 10  
 Jankowski Czesław 209–211, 219–221  
 Januszaniec Michał 7  
 Jaracz Stefan 155, 169, 183, 236, 237  
 Jarema Józef 69, 397–403, 405, 407, 410  
 Jaremianka (Jarema) Maria 398, 401, 402, 406, 409, 411, 421  
 Jarocki Stanisław 236, 320, 323  
 Jarocki Władysław 78  
 Jaroszevska Zofia 122, 152  
 Jarząbek-Wasył Dorota 7, 10, 12, 18, 62, 67, 90, 93, 168, 174, 225, 247, 250, 263, 361  
 Jasińska Janina 190, 200, 213  
 Jasiński Stanisław 67, 68, 89, 92, 95  
 Jawornicki Antoni 169, 235  
 Jednowski Marian 15  
 Jelonek-Litewka Krystyna 24  
 Jewniewiczowa Wanda 396  
 Jurkowski Henryk 8, 38  
 Jurkowski Jan 131  
 Juszcak Wiesław 65

## K

Kaden Adam 411, 413, 415  
 Kaiser Georg 328, 329, 354  
 Kamiński Jan Nepomucen 116, 121, 145, 149, 174  
 Kamiński Kazimierz 21  
 Kandinsky Wassily 76  
 Kantor Tadeusz 20, 54, 95, 382, 391, 397, 407, 416, 421  
 Karnicka Zenobia 261  
 Kartezjusz 273  
 Karwacka Helena 79, 380, 382, 384, 386–390, 392  
 Kasproicz Jan 363  
 Katerwa Bohdan 186, 216  
 Kautsky Johann 68  
 Kawecki Zygmunt 173, 176–178, 186  
 Kawierin Fiodor 337  
 Kierzencew Platon 384, 386  
 Kiesler Friedrich 270  
 Klimalanka Anna 314  
 Klimek Ludwik 407  
 Klopfer Karol 89  
 Kłeczek Jakub 273, 276, 298, 299  
 Kłos Juliusz 201  
 Kobro Katarzyna 253, 257–261, 263, 280, 284, 298, 311, 417, 421  
 Kochanowicz Jan 180, 248  
 Koecher-Hensel Agnieszka 160, 161, 336, 338, 339  
 Kolankiewicz Leszek 373  
 Kołacka Daria 63  
 Komorowska Małgorzata 64, 70  
 Korabiewski Wilhelm 315  
 Kornacka Stefania 169, 190, 208  
 Kornaś Tadeusz 93, 263  
 Korwin-Milewski Hipolit 201  
 Korzeniewski Bohdan 291, 293  
 Korzeniowski Józef 131, 222  
 Korzus Mirella 68, 109, 110, 117, 138, 326  
 Kosiński Dariusz 6, 7, 9, 10, 14, 122, 123, 162, 168, 172, 173, 179, 182, 184, 240, 247, 257, 342, 354, 361, 362, 369, 378, 386, 390, 397, 398  
 Kotarbiński Józef 14, 59, 225  
 Kotlarczyk Mieczysław 362  
 Kott Jan 306, 321  
 Kowalska Agnieszka 24  
 Kozicki Władysław 194  
 Kozień-Woźniak Magdalena 160, 161  
 Kozłowska Mirosława 173, 221  
 Kozłowski Aleksander 89  
 Krajewska Anna 164  
 Krasiński Edward 91, 174, 209, 282, 323  
 Krasiński Zygmunt 87, 97, 99, 101, 102, 104–106, 108, 109, 113, 241, 242, 320  
 Krassowski Feliks 89, 95, 112, 115, 128, 130, 140, 155, 166, 212, 220, 222, 286–288, 290  
 Kraszewski Józef Ignacy 84  
 Król-Kaczorowska Barbara 68, 168  
 Kruczyński Andrzej 168, 188  
 Krüger Halina 406  
 Krumłowski Konstanty 116, 121, 354  
 Kruszewska Felicja 217–221  
 Kryński Karol 263  
 Krzywicka Irena 332  
 Kubas Paulina 280, 351, 356, 358  
 Kubaś Agnieszka 7  
 Kuberczyk Tomasz 348  
 Kuchtówna Lidia 67, 70, 92, 94, 98, 112, 116, 117, 122, 128, 134, 242, 315, 323, 336, 351, 352, 384  
 Kudelska Dorota 65  
 Kudewicz Bolesław 150



Kuligowska-Korzeniewska Anna 155, 370  
 Kułakowski Zygmunt 153  
 Kuna Henryk 186, 192, 237  
 Kunina Ewa 190  
 Kurbas Leś 391  
 Kurecka Maria 322  
 Kurek Jalu 392  
 Kwieciński Zdzisław 374, 377  
 Kyd Thomas 23

## L

Labiche Eugène 328  
 Lack Stanisław 24, 35, 38, 42, 44, 59  
 Laskowska Małgorzata 66  
 Laszuk Grzegorz 391  
 Latour Bruno 163  
 Lau Jerzy 393, 397–399, 400, 402, 403, 406, 407, 410, 415, 417, 421  
 Lavastre Jean-Baptiste 89  
 Le Corbusier 326  
 Lechoń Jan 117, 303  
 Lechowski Bruno 184, 186, 237  
 Lefebvre Henri 162, 246  
 Léger Fernand 291  
 Leitanaitė Rūta 202  
 Lejwik Halper 284  
 Lenormand Henri-René 114  
 Leopold Julia 11  
 Lesiak-Przybył Bożena 24  
 Leski Zygmunt 273  
 Leszczyński Jan 359  
 Leśmian Bolesław 20, 76, 151, 155  
 Limanowski Mieczysław 165, 166, 168, 170, 182, 183, 208  
 Lissicky El 270  
 Loos Adolf 69  
 Lorentowicz Jan 91, 168, 169, 248, 249, 323  
 Loth Roman 117  
 Louthembourg Philip James de 38  
 Löw Martina 246, 247, 251  
 Luba Iwona 147

## Ł

Łarionow Dominika 7, 10, 261  
 Łodziński Roman 64  
 Łopalewski Tadeusz 219  
 Łuczak Dorota 410, 411  
 Łukasiewicz Małgorzata 28, 63

## M

Maeterlinck Maurice 61, 94, 222  
 Magritte René 314  
 Mahler Gustav 70  
 Majakowski Włodzimierz 261, 386  
 Majzel Nachman 348  
 Maklakiewicz Jan 94  
 Makowska Urszula 134  
 Makuszyński Kornel 173, 180, 181, 184, 185  
 Malczewski Jacek 65  
 Malczewski Rafał 325, 327  
 Malinowski Adam 89  
 Malinowski Jerzy 68  
 Małach Lejb 347, 350  
 Małkowska Hanna 171, 179, 182–184  
 Małkowski Henryk 78  
 Małkowski Witold 166, 176, 183, 186  
 Marchand Leopold 142  
 Marczak-Oborski Stanisław 128, 168, 242, 245, 316, 384  
 Marczyński Adam 407  
 Marek Andrzej (właśc. Marek Arenstein) 284, 286  
 Maresz Barbara 18, 67, 95  
 Marinetti Filippo 147, 149, 310, 312  
 Marszałek Agnieszka 209  
 Maszkowski Karol 28  
 Matasow Edwin 110  
 Matusiak Stanisław 195  
 Matusiak Szymon 23  
 Mehoffer Józef 18  
 Mellerowa Zofia 84  
 Mereżkowski Dymitr 222  
 Merleau-Ponty Maurice 54, 59, 73  
 Meyerhold Wsiewołod 209, 326–328, 336, 379, 381, 384, 386, 387, 391, 410  
 Michalik Jan 14, 27, 49, 122  
 Michałowska Danuta 363

Michniewicz Wacław 201  
 Miciński Bolesław 358  
 Miciński Tadeusz 242, 312, 325  
 Mickiewicz Adam 23, 24, 43, 56, 70, 77, 168, 241–243, 292, 316, 324, 357, 363, 373, 407, 408  
 Mierzejewska Jadwiga 359  
 Mikołaj z Wilkowiecka 186, 190  
 Mikołajczykówna Jadwiga 208  
 Minkner Kamil 7, 10  
 Miodońska-Brookes Ewa 14, 15, 17, 18, 23, 35, 37, 41, 53, 54, 60  
 Modrzejewska Helena 14, 17, 55, 361  
 Molière 88, 96, 120, 129–131, 291, 393  
 Morawska Janina 353  
 Morozowicz-Szczepkowska Maria 230, 236  
 Morris William 66, 70  
 Morstin Ludwik Hieronim 78, 86  
 Mościcka Maria 234  
 Mościcki Ignacy 244, 358  
 Mościcki Tomasz 394, 396  
 Moynet Georges 78, 80, 81  
 Moynet Jean 78, 81, 84  
 Mrowiński Paweł M. 7, 10  
 Mściwujewski Adam 269, 271, 279, 281  
 Munch Edvard 77  
 Musijenko Swietłana 201  
 Musset Alfred de 130  
 Mysłakowska Zofia 185, 373

## N

Nagibor (Neugebauer) Alfred 67  
 Nagórski Józef 186  
 Nałkowska Zofia 231, 235, 349, 350  
 Nestroy Johann Nepomuk 222  
 Nicholson-Smith Donald 162, 246  
 Nicz-Borowiakowa Maria 261, 263, 267, 268  
 Niziołek Grzegorz 54  
 Niżyński Marian 153  
 Nobile Umberto 349  
 Nora Pierre 193  
 Norwid Cyprian Kamil 23, 72, 77, 167, 168, 231, 233, 235, 241, 313, 314  
 Noskowski Witold 72, 112  
 Nowacki Kazimierz 13, 23, 24, 37  
 Nowaczyński Adolf 326, 328, 332–336  
 Nowak Maciej 68

Nowiński Adam 261  
 Nycz Bronisław 375–377

## O

O'Neill Eugene 140, 143, 297  
 Okońska Alicja 13, 24  
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 65  
 Ola Ludwik 385  
 Olechowski Gustaw 222  
 Opieński Henryk 18  
 Ordonówna Hanka 394, 396  
 Orkan Władysław 167, 186  
 Orlicz Michał 145, 166, 169, 171–173, 176, 178, 179, 197, 198, 201, 202, 207, 208, 210, 211, 220–222, 225, 304, 356  
 Orłowicz Tadeusz 93–95, 117, 121, 122, 132, 138, 140, 142, 143, 147, 149, 151, 153, 156, 327  
 Osińska Katarzyna 326  
 Osiński Zbigniew 167, 182, 183, 194, 202, 221, 327  
 Ostaszewska Krystyna 363  
 Ostaszewski Tadeusz 363  
 Osterwa Juliusz 116, 123, 128, 165–169, 172–174, 176–178, 180–183, 185–188, 197, 199, 201, 203, 209, 211, 213–215, 221, 222, 224–231, 234–237, 245, 352–354, 362, 373, 400, 406  
 Osterwianka Elżbieta 209  
 Ostrowska Joanna 161–163, 344  
 Ostrowski Wincenty 41  
 Oven Harold 150

## P

Palka Małgorzata 24  
 Parczewski Aleksander 201  
 Partyga Ewa 41, 67, 77, 134, 336  
 Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 140, 144, 153  
 Pawlikowski Tadeusz 14, 18, 22  
 Pągowski Konstanty 224  
 Pecela Kamil 202  
 Peiper Tadeusz 245, 287  
 Pergolesi Giovanni Battista 402, 404  
 Perzyński Włodzimierz 222, 393  
 Picasso Pablo 67, 291  
 Piechaczek Ludwik 83  
 Pieczyńska-Sulik Anna 28, 63

Piekut Marek 217, 220  
 Pieńkowski Stanisław 168, 179, 181  
 Pigoń Stanisław 203, 206  
 Pikiel W. 198, 199  
 Piotrowicz Wiktor 210  
 Piranesi Giovanni Battista 128  
 Piscator Erwin 13, 280, 350, 356, 377  
 Piwocki Ksawery 64  
 Płoszewski Leon 15, 17, 20–22, 25, 39, 49, 56, 67, 68, 91  
 Podraza-Kwiatkowska Maria 41  
 Polastrelli Carla 369  
 Polewka Adam 398–400  
 Popiel Jacek 27, 197, 201, 321, 363  
 Popiel Magdalena 20  
 Poprzęcka Maria 76  
 Poreda Eugeniusz 244, 356, 358  
 Porębski Mieczysław 92  
 Porto-Riche Georges 94  
 Poskuta-Włodek Diana 67, 89, 95, 130, 147, 178, 179, 327, 382  
 Poświk Bronisława 353  
 Potocki Antoni 59  
 Potworowski Piotr 395, 408, 409  
 Pradier Jean-Marie 28  
 Prampolini Enrico 267, 270, 287  
 Pręczkowski Kazimierz 232, 236  
 Pronaszko Andrzej 67, 78, 81, 95, 128, 147, 182, 214, 242, 243, 245, 261, 267, 272, 273, 275–278, 281–287, 290–319, 323–326, 337, 338, 343, 351, 352, 355, 363, 406, 410, 417  
 Pronaszko Zbigniew 128, 147, 166, 175, 182, 186, 303, 306, 307, 311, 312, 319, 325, 326, 352, 355, 398, 403, 407, 408, 410  
 Prussak Maria 14, 15, 17, 45, 53, 57  
 Przastek Daniel 7, 10, 11  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 167, 183, 184, 186  
 Przybyszewski Stanisław 61, 222  
 Pszczołowska Lucylla 15  
 Puget Jacek 397, 402, 406  
 Pugin Augustus 65  
 Puvis de Chavannes Pierre 28

## R

Rabski Władysław 84, 89, 91, 134, 176  
 Racine Jean 125, 291  
 Racziewicz Władysław 201

Radulski Wacław 94, 117, 138, 140, 147, 310, 314–316, 326, 327  
 Radzikowski Stanisław Eliaz 47  
 Rafałowski Aleksander 261–263  
 Rakowski Konrad 134  
 Raszewski Zbigniew 14, 15, 23, 49, 182, 187, 235, 245  
 Reinhardt Max 286, 305, 319, 332  
 Reklaitė Julija 202  
 Reynelówna Helena 353  
 Ribemont-Dessaignes Georges 405, 406, 411  
 Richards Thomas 369  
 Rittner Tadeusz 180, 181, 186  
 Rogowicz Wacław 186  
 Roller Alfred 70  
 Romano Giulio 37  
 Ronisz Wincenty 310, 311, 314–316  
 Rostand Edmond 222  
 Rostand Maurice 232, 235, 236  
 Rostworowski Karol Hubert 126  
 Roszkowska Teresa 98, 166, 236  
 Różański Mieczysław 85, 86, 112, 115, 121, 132, 141, 145, 147–150, 156, 166, 236  
 Rubel Elinor 345, 349–351  
 Rulikowski Mieczysław 119, 121, 127, 139  
 Rumas Robert 7, 10, 11  
 Ruskin John 63, 66  
 Rybicki Andrzej 210, 212, 221, 232  
 Rydel Lucjan 18, 20, 24, 45, 52, 71, 86, 116, 208, 220  
 Rydlowa Maria 20  
 Rydz-Śmigły Edward 201  
 Rzecki Stanisław → Szreniawa-Rzecki Stanisław  
 Rzepliński Czesław 403  
 Rzeszewski Janusz 393

## S

Sabiłło Wanda 392  
 Sacchetti Antoni 68, 89  
 Sajewska Dorota 290  
 Sawka-Pawliczak Ewa 253, 259  
 Schechner Richard 160, 193  
 Schiller Friedrich 85  
 Schiller Leon 13, 68, 72, 77, 97–99, 109, 117, 122, 130, 140, 145, 147, 166, 173, 174, 181, 182, 185–187, 190, 242, 245, 298, 302, 303, 305, 314–316, 318, 319, 321–323, 326–328, 332, 336–339, 352, 354, 356, 357, 359, 360, 373, 378, 379  
 Schlegel Friedrich 293



- Schwitters Kurt 270
- Shakespeare William 21–23, 35, 37, 53, 84, 87–89, 96, 116, 117, 121, 124, 130, 132, 133, 147, 150, 154, 288, 302, 304, 309, 360
- Shaw George Bernard 112, 115, 141, 151, 153
- Siedlecka Nika 72
- Siedlecki Franciszek 67, 68, 70, 72–77, 92, 128, 134–136, 138, 151, 155, 361, 362, 364, 366, 370
- Siemaszkowa Wanda 14
- Siemiradzki Michał 236
- Simon Ludwik 188, 196, 220
- Sinko Tadeusz 89, 104, 117
- Skarżyńska Lidia 407
- Skarżyński Jerzy 407
- Skoczylas Władysław 166, 181–184, 186, 237, 238
- Skorupska Paulina 7, 10
- Sławińska Irena 15
- Słonimski Antoni 222, 231, 328, 330–332
- Słowacki Juliusz 23, 42, 74, 75, 77, 86, 94, 96, 97, 104, 112, 114, 116, 118, 119, 127, 130, 132, 135–137, 147, 150, 152, 194–196, 198, 199, 222, 241, 313, 314, 316, 317, 320, 321, 324, 390, 416
- Sobeczko Helmut Jan 362
- Sofokles 414
- Sokolicz Antonina 386
- Solska Irena 151, 153, 280, 281, 344, 349, 351–356, 358–361
- Solski Ludwik 14, 15, 22, 47, 58, 93, 137
- Solski Zbigniew W. 362
- Sosnowska Joanna M. 263, 328
- Sosnowski Józef 15, 99, 104, 117
- Spitziar Jan 14, 23, 27, 49, 50, 67, 78, 79, 86, 89
- Srebrny Stefan 165, 189, 191, 202, 203, 206, 208–210, 214, 217, 219, 220
- Stacewicz-Podlipska Joanna 67, 134, 336
- Stahl Ignacy 18, 67, 95
- Staniewski Włodzimierz 362, 373, 377, 378, 380
- Stanisławski Konstanty 407
- Stanisławski Stanisław 296
- Staniszewski Jacek 188
- Stankiewicz Halina 202
- Starzyńska-Majsak Małgorzata 110, 122, 140, 147
- Starzyński Stefan 234
- Staszkowski Władysław 176
- Stażewski Henryk 261–263
- Steiner Rudolf 70, 361
- Stern Jonasz 398, 402, 407
- Stępowski Janusz 60, 354, 355
- Stępowski Leon 60
- Stokfiszewski Igor 369
- Stopka Andrzej 94
- Strachocki Andrzej 311
- Strachocki Janusz 314
- Strand Oscar 270
- Strońska Maria 396
- Strożek Przemysław 267, 287, 300, 302
- Stryjeńska Zofia 147
- Strzelecki Zenobiusz 13, 49, 111, 112, 117, 145, 159, 187, 214, 222, 237, 238, 246, 296, 300, 303, 308, 318, 323, 326, 328, 336, 338, 364, 393
- Strzeмиński Władysław 253, 254, 257, 258, 260, 261, 266, 280, 284, 298, 417
- Stwosz Stanisław 28
- Stwosz Wit 192
- Sugiera Małgorzata 9, 162, 193
- Swinarski Konrad 17
- Syrkus Helena 273, 276–278, 359
- Syrkus Szymon (pseudonim Urban Bach) 261, 267, 272, 273, 275–281, 284–287, 290, 296, 299, 343, 346–350, 354, 357, 359, 367, 373, 374
- Szajna Józef 54
- Szancer Jan Marcin 98
- Szaniawski Jerzy 172, 174, 178, 186, 214, 237
- Szczepkowski Jan 236
- Szczublewski Józef 169, 176, 179, 181, 185, 187, 188, 202, 237
- Szczuka Mieczysław 252, 256, 261, 263, 267, 328
- Szefner Beniamin 349
- Szekspir William → Shakespeare William
- Sznaper Adam Mieczysław 229, 230
- Szober Feliks 116
- Szreniawa-Rzecki Stanisław 166, 186, 231, 233, 236
- Szturc Włodzimierz 15
- Szukiewicz Michał 42, 44
- Szweykowski Zygmunt 174, 286
- Szydłowska Mariola 282
- Szyfman Arnold 91, 94, 98, 99, 112, 130
- Szymanowski Karol 97
- Szymborski Wacław 43

## Ś

- Śliwiński Stanisław 64, 68, 72, 89, 323, 324
- Śmigielski Bogdan 221
- Świątkowska Wanda 7, 10, 67, 158, 173, 188, 221, 231, 246, 248, 343, 354, 364, 372
- Świerczewski Eugeniusz 184, 356
- Świętośląski Wojciech 234

# T

Tabaka Jan 380  
 Taranienko Zbigniew 378  
 Tarasiewicz Michał 46, 94  
 Tatarkiewicz Konstanty 314  
 Terlecki Tymon 282, 308, 310, 311, 314, 323, 326, 327, 337, 339  
 Tetmajer Włodzimierz 208  
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 161  
 Timoszewicz Jerzy 78, 98, 99, 166, 242, 282  
 Tintoretto Jacopo 303  
 Toller Ernst 396  
 Tołstoj Aleksy 129  
 Tonecki Zygmunt 270, 272, 273, 276, 345, 349  
 Treter Mieczysław 63, 64, 72, 98, 111, 155  
 Treugutt Stefan 105  
 Trietiałow Siergiej 292, 297, 315  
 Trzciński Teofil 95, 112, 382  
 Trznadel Jacek 76, 155  
 Turowski Andrzej 250, 251, 254, 255, 293  
 Twain Mark 390  
 Tyszkiewicz Jan 231

# U

Ubersfeld Anne 161  
 Udalska Eleonora 214  
 Uziembło Henryk 66

# V

Van Orley Bernard 37  
 Velazquez Diego 151  
 Vernon H.M. 150  
 Vilar Jean 130  
 Vilio-Vetesco Władysław 166, 236  
 Villiers d'Adam Auguste 122  
 Vollmöller Karl 132

# W

Wagman Saul 286  
 Wagner Elisabeth 70

Wagner Gerard 70  
 Wagner Ryszard 269  
 Wajda-Woźniakowska Elżbieta 95  
 Walaszek Joanna 93, 263  
 Walden Jerzy 284  
 Walewski Adolf 14, 15, 44  
 Waliszewski Zygmunt 400–402, 404, 406  
 Wandurski Witold 248, 250, 328, 332, 379–390, 392, 393, 396  
 Warchałowski Jerzy 70  
 Warońska Joanna 210, 366  
 Waszkiel Marek 8  
 Wawrzakowicz Zofia 236  
 Weichert Józef 345  
 Weichert Michał (pseudonim Michał Brandt) 272, 280, 281, 344, 345, 348–351, 354, 359, 360, 374  
 Węgierko Aleksander 138  
 Węgierkowska Zofia 236  
 Węglowski Edward 416  
 Węgrzyn Józef 128  
 Węgrzyniak Rafał 344, 348–350  
 Wicińska Janina 411  
 Wiciński Henryk 260, 392, 400, 402, 403, 406, 409–415, 417–421  
 Wielowieyska Helena 397  
 Wierciak Zygmunt 14, 15, 23, 67, 79, 95, 99, 102, 104, 105  
 Wiercińska Maria 219  
 Wierciński Edmund 98, 164–167, 176, 178, 189, 191–194, 199, 201, 206, 208, 214, 217, 219, 220, 229, 235, 302, 308, 322  
 Wiktor Jan 24  
 Wilamowski Kazimierz 229, 231  
 Wiles David 164  
 Wilski Zbigniew 128, 360  
 Winiarska Stanisława 188, 191  
 Wiśłocki Seweryn A. 373  
 Wiśniowski Józef 85  
 Witek Przemysław J. 70  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 180, 245, 411, 412, 416  
 Witkowski Romuald Kamil 180, 181, 186, 237  
 Wittlin Józef 248  
 Wodyński Józef 186  
 Wodzinowska Stopkowa Wincentyna 94  
 Wojnowski Konrad 162, 163  
 Wolf Friedrich 349  
 Wolff-Bogucka Janina 407  
 Wołłejko Leon 231

Wornum Ralph 65  
 Woycicki Alfred 22, 69, 70, 112, 155  
 Woźnik Władysław 398, 408  
 Wójcikiewicz-Rumlowa Anna 230  
 Wójtowicz Agnieszka 201, 202  
 Wróbel Elżbieta 210, 366  
 Wróblewska Hanna 11  
 Wyka Kazimierz 406, 407  
 Wypych-Gawrońska Anna 210, 366  
 Wysocka Stanisława 97, 122, 123, 128, 152, 153, 360, 361, 363, 382  
 Wyspiański Stanisław 10, 12–54, 56–61, 64–68, 70–72, 76–78, 86, 89, 91, 92, 95, 98, 109, 111, 112, 123, 124, 130, 134, 138, 145, 146, 148, 151, 159, 202–204, 206–209, 222, 225, 242, 244, 261, 291, 301, 306, 307, 313, 323, 325, 326, 355–358, 360, 361, 364, 370, 373, 395, 405, 406, 408  
 Wyszomirska Grażyna 409

## Z

Zabłocka Teresa Grażyna 167  
 Zabłocki Franciszek 173, 186, 215  
 Zaborowski Bruno 278, 359  
 Zach Joanna 54  
 Zagórski Adam 270  
 Zahorska Stefania 306, 308, 332, 336  
 Zakrzewska Halina 222  
 Zalewski Stanisław 261–263, 267  
 Zapolska Gabriela 222, 393

Zaremba Łukasz 164  
 Zawieyski Jerzy 209, 211  
 Zawistowski Roman 190  
 Zawistowski Władysław 174, 179, 184, 185, 286, 303, 305, 326, 332  
 Zbijewska Krystyna 122  
 Zbyszewska Stanisława 224  
 Zbyszewski Feliks 224  
 Zegadłowicz Emil 209, 212  
 Zelwerowicz Aleksander 122, 328  
 Zielińska Barbara 211  
 Zieliński Edward 209  
 Zimińska Mira 394  
 Zioliowicz Agnieszka 54  
 Zorilla José 123, 127, 128, 222  
 Zwoliński Hieronim 142, 222

## Ż

Żarnowerówna Teresa 261–263, 267  
 Żeleński-Boy Tadeusz → Boy-Żeleński Tadeusz  
 Żeromski Stefan 175, 186, 210, 213, 216, 305–307  
 Żółkowski Alojzy 38  
 Żuliński Antoni 363  
 Żuławski Jerzy 222, 223  
 Żuławski Marek 359  
 Żurek Anna 225  
 Żurowska Joanna 161



# Indeks przedstawień

§245 K. K. Jana Leszczyńskiego, prem. 17 października 1933, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 359

## A

*Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, insc. Leon Schiller, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowe, prem. 13 listopada 1925, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 147, 182, 301, 306, 307, 311, 355

*Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Józef Sosnowski, Zygmunt Nowakowski, scen. Mieczysław Różański, prem. 7 grudnia 1928, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 145, 148

*Alchemik miłości* Waława Rogowicza, reż. Maria Dulębianka, scen. Bruno Lechowski, prem. 7 kwietnia 1922, Teatr Reduta w Warszawie 186

*Anno Santo 1934* Jalu Kurka, reż. Władysław Dobrowolski, scen. Henryk Wiciński, Tadeusz Cybulski, prem. 25 stycznia 1934, Cricot w Krakowie 392

*Aruna* Jerzego Hulewicza, reż. Stanisława Wysocka, scen. Feliks Krassowski, prem. 11 lutego 1925, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 112, 115

*Axel* Auguste'a Villiersa d'Adama, reż. i scen. Karol Frycz, prem. 24 czerwca 1939, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 122

## B

*Baba-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, reż. Waław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 13 grudnia 1938, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 138, 153

*Bachantki* Eurypidesa, reż. Waław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 19 października 1933, Teatr Miejski (Teatr Wielki) we Lwowie 314

*Balladyna* Juliusza Słowackiego, reż. Józef Sosnowski, scen. Zofia Stryjeńska, prem. 28 czerwca 1927, Teatr Miejski im. Słowackiego w Krakowie 147

*Balladyna* Juliusza Słowackiego, reż. i insc. Karol Frycz, prem. 8 listopada 1938, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 122, 152

*Balwierz zakochany* Zygmunta Kaweckiego, insc. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, dek. Wincenty Drabik, kost. Witold Małkowski, prem. 14 lipca 1921, Teatr Reduta w Warszawie 165, 173, 176–178, 186, 220

*Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego, scen. Jan Spitziar, prem. 13 kwietnia 1907, Teatr Miejski w Krakowie 94, 134

*Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego, reż. Stanisława Wysocka, scen. Karol Frycz, prem. 3 marca 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 96, 97, 122, 152

*Biała sowa* Andrzeja Rybickiego, reż. Jerzy Ronard Bujański, scen. Jan Golus, prem. 8 marca 1935, Zespół Objazdowy Reduty 232

*Białe fartuszki* Konstantego Krumłowskiego, prem. 26 czerwca 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 354

*Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 7 maja 1903, Teatr Miejski w Krakowie 15, 47, 49, 50, 151

*Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Karol Frycz, scenografia wzorowana na projektach Stanisława Wyspiańskiego, prem. 29 maja 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 34, 48

*Boston* Bernharda Blume'e, reż. Michał Weichert, scen. Szymon Syrkus, 3 lutego 1933, Jung Teater w Warszawie 278, 345, 347, 348, 350, 351

*Boston* Bernharda Blume'a, insc. i reż. Michał Weichert, scen. Szymon Syrkus, prem. 31 maja 1933, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 272, 278–280, 281, 344, 346, 349, 352, 356, 359

*Broadway* George'a Abbota i Phillipa Dunninga, reż. Leon Schiller, dek. Stanisław Śliwiński, kost. Stefan Norblin, prem. 7 czerwca 1928, Teatr Polski w Warszawie 323

*Burza* Williama Shakespeare'a, reż. Józef Sosnowski, scen. Karol Frycz, prem. 4 września 1913, Teatr Polski w Warszawie 88, 89, 117, 138, 154

*Być albo nie być* Gustawa Olechowskiego, scen. Feliks Krassowski, prem. 17 kwietnia 1927, Teatr Reduta w Wilnie 222

## C

*Car Paweł I* Dymitra Mereżkowskiego, reż. Józef Karbowski, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 23 października 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Cesarz Jones* Eugene'a O'Neill'a, reż. Waław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 9 maja 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 140, 143

*Cezar i Kleopatra* George'a Bernarda Shawa, reż. Teofil Trzciniński, scen. Mieczysław Różański, prem. 12 kwietnia 1930, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 112, 115

*Chata za wsią* Zofii Mellerowej i Jana Kantego Galasiewicza według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, prem. 5 lutego 1886, Teatry Rządowe (Teatr Wielki) w Warszawie 84

*Chory z urojenia* Molière'a, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Karol Frycz, prem. 13 października 1921, Teatr Polski w Warszawie 120, 131

*Cyd Pierre'a Corneille'a* w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego, scen. Jan Spitzjar, prem. 26 października 1907, Teatr Miejski w Krakowie 151

*Cyd Pierre'a Corneille'a* w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego, scen. Feliks Krassowski, prem. 19 marca 1927, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Czarne ghetto* Eugene'a O'Neill'a, reż. Edmund Wierciński, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 19 kwietnia 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 297

*Człowiek, którego zabiłem* Maurice'a Rostanda, reż. zespół, opieka reż. Mieczysław Limanowski, scen. Kazimierz Pręczkowski, prem. 29 grudnia 1932, Instytut Reduty w Warszawie 232, 235, 236

*Człowiek, który był Czwartkiem* Gilberta Keith Chestertona, reż. Waław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 1 lutego 1934, Teatry Miejskie we Lwowie 315, 317

*Człowiek, który był Czwartkiem* Gilberta Keith Chestertona, reż. Waław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 24 listopada 1937, Teatr Narodowy w Warszawie 316

*Czupurek* Benedykta Hertza, reż. Antoni Piekarski, dek. Witold Małkowski, kost. Kazimierz Gruss, prem. 13 stycznia 1922, Teatr Reduta w Warszawie 185, 186

## D

*Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa, reż. Karol Borowski, scen. Karol Frycz, prem. 20 lutego 1926, Teatr Polski w Warszawie 72

*Daniel* Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Eugeniusz Poreda, prem. 6 grudnia 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 244, 286, 351, 356–359

*Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich*, oprac. sceniczne Leon Schiller, prem. 17 lutego 1924, Teatr Reduta w Warszawie 185

*Dom otwarty* Michała Bałuckiego, scen. Iwo Gall, prem. 20 lutego 1924, Teatr Reduta w Warszawie 170, 172–174, 186, 188, 194

*Dom otwarty* Michała Bałuckiego, reż. Mieczysław Limanowski, Zygmunt Chmielewski, scen. Iwo Gall, prem. 31 grudnia 1925, Teatr Reduta w Wilnie 214

*Don Juan Tenorio* José Zorilli, reż. Emil Chaberski, scen. Wincenty Drabik, prem. 15 listopada 1924, Teatr Narodowy w Warszawie 123, 127

*Don Juan Tenorio* José Zorrilli, reż. Zygmunt Chmielewski, scen. Feliks Krassowski, prem. 17 grudnia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Dorota Angermann* Gerharta Hauptmanna, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 11 listopada 1930, Teatr Rozmaitości we Lwowie 337, 340

*Dożywocie* Aleksandra Fredry, reż. Waclaw Nowakowski, scen. Karol Frycz, prem. 31 stycznia 1948, Teatry Dramatyczne (Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie 131

*Drzewo świadomości* Józefa Jaremy, reż. Władysław Dobrowolski, maski i rekwizyty Henryk Wiciński, dek. Wolna Szkoła im. Mehofferowej pod kier. Zbigniewa Pronaszki i Czesława Rzeplińskiego, prem. 31 października 1933, Cricot w Krakowie 399, 402, 403

*Dziady* Adama Mickiewicza, w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego, prem. 31 października 1901, Teatr Miejski w Krakowie 14, 33, 34, 36, 37, 39, 41, 42

*Dziady* Adama Mickiewicza, w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego, reż. Antoni Piekarski, scen. Jan Spitzziar, prem. 31 października 1924, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 36, 40, 43

*Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 18 marca 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 291, 292, 308, 314

*Dziady* Adama Mickiewicza, reż. i insc. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 15 grudnia 1934, Teatr Polski w Warszawie 243, 291, 308, 314, 323, 324, 363

*Dziady* według Adama Mickiewicza, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, dek. Jerzy Gurawski, kost. Waldemar Krygier, prem. 18 czerwca 1961, Teatr 13 Rzędów w Opolu 357

*Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego, reż. i insc. Leon Schiller, scen. Karol Frycz, prem. 19 października 1926, Teatr Polski w Warszawie 140

*Dzień październikowy* Georga Kaisera, reż. Irena Solska, prem. 7 marca 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 354

## E

*Element żeński* Józefa Jaremy, reż. Józef Jarema, dek. Jonasz Stern, kost. Maria Jaremianka, prem. lipiec 1936, Cricot w Krakowie 402

*Epilog* Lucjana Rydla, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 27 czerwca 1898, Teatr Miejski w Krakowie 14, 24, 71

*Eros i Psyche* Jerzego Żuławskiego, reż. i scen. Iwo Gall, prem. 31 marca 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222, 223

*Ewa* Jerzego Szaniawskiego, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Witold Małkowski, prem. 2 grudnia 1921, Teatr Reduta w Warszawie 186

## F

*Fantazy* Juliusza Słowackiego, oprac. sceniczne Juliusz Osterwa, scen. Mieczysław Różański, prem. 2 października 1932, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 86

*Faust* Johanna Wolfganga Goethego, reż. Jerzy Grotowski, scen. Piotr Potworowski, prem. 13 kwietnia 1960, Teatr Polski w Poznaniu 409

*Faust* Charles'a Gounoda, reż. Adolf Popławski, scen. Wincenty Drabik, prem. 29 grudnia 1923, Teatr Wielki w Warszawie 138, 139

*Fedra* Jeana Racine'a, insc. i scen. Karol Frycz, prem. 6 kwietnia 1938, Miejski Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 122, 123, 125

*Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego, układ sceniczny Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Stanisław Szreniawa-Rzecki, prem. 16 października 1920, Teatr Reduta w Warszawie 173, 174, 186

*Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 1 lutego 1926, Teatr Reduta w Wilnie 202, 214, 215



## G

*Głaz graniczny* Emila Zegadłowicza, reż. Iwo Gall, scen. Feliks Krassowski, prem. 18 kwietnia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 209, 212, 228

*Gody weselne* Leona Schillera, reż. Edmund Wierciński, scen. Marek Żuławski, prem. 17 września 1933, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 357, 359, 373

*Golem* Halpera Lejwika, reż. Andrzej Marek, Jerzy Walden, scen. Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, prem. 26 maja 1928, cyrk na Okólniku w Warszawie 284–287, 356

*Grzegorz Dandin* Molière'a, reż. Maksymilian Węgrzyn, scen. Karol Frycz, prem. 29 lipca 1913, Teatr Polski w Warszawie 120

## H

*Hamlet* Williama Shakespeare'a, reż. Arnold Szyfman, scen. Karol Frycz, prem. 2 maja 1922, Teatr Polski w Warszawie 130, 133

*Haneczka i duch* Adama Buncha, reż. Stanisław Janowski, scen. Adam Bunsch, prem. 25 marca 1939, Instytut Reduty w Warszawie 231, 236

*Herod i Ariowie*, szopka polityczna z tekstami Adama Polewki, reż. Józef Jarema, Adam Polewka, dek. Władysław Kozłowski, Adam Marczyński, maski i kost. Zbigniew Pronaszko, Maria Jaremianka, Jonasz Stern, Karol Muszkiet, Wojciech Kozłowski, Adam Marczyński, prem. 22 grudnia 1937, Teatr Cricot w Krakowie 398, 399

*Hinkemann* Ernsta Tollera, przygotowanie sceniczne Artur Socha, scen. Wanda Jewniewiczowa, prem. 8 października 1929, Teatr Ateneum w Warszawie 396

*Hymny* Jana Kasprowicza, scen. Tadeusz Ostaszewski, prem. 9 listopada 1945, Teatr Rapsodyczny w Krakowie 363

## I

*Idiota* według Fiodora Dostojewskiego, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 25 lipca 1925, Teatr „Szkarałatna maska” 328

*Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, reż. Teofil Trzciniński, scen. Mieczysław Różański, prem. 13 lutego 1932, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 112, 150

*Inne tańce*, reż. Wojciech Krukowski, prem. czerwiec 1982, Akademia Ruchu w Warszawie 371

*Irydion* Zygmunta Krasieńskiego, reż. Arnold Szyfman, scen. Karol Frycz, prem. 29 stycznia 1913, Teatr Polski w Warszawie 97, 112, 113

*Iwan Groźny* Aleksego Tołstoja, reż. Józef Karbowski, scen. Karol Frycz, prem. 28 września 1935, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 129

## J

*Jak wam się podoba* Williama Shakespeare'a, reż. Leon Schiller, Aleksander Zelwerowicz, scen. Wincenty Drabik, prem. 16 września 1925, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 87, 117, 121

*Jak wam się podoba* Williama Shakespeare'a, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 2 czerwca 1939, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 117

*Jaskółka z Wieży Mariackiej* Konstantego Krumłowskiego, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 26 czerwca 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 121, 151

*Jeńcy* Filippo Marinettiego, reż. Wacław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 11 marca 1933, Teatry Miejskie we Lwowie 310, 312, 315

*Jeńcy* Filippo Marinettiego, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 9 maja 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 147, 149

*Judasz* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Władysław Skoczylas, prem. 23 maja 1922, Teatr Reduta w Warszawie 167, 176, 182–184, 186, 228

*Judasz* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, insc. Stanisława Perzanowska, scen. Eugeniusz Dziewulski, prem. 12 marca 1929, Teatr Reduta w Wilnie 222

## K

*Kain* George'a Byrona, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, scen. Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, prem. 30 stycznia 1960, Teatr 13 Rzędów w Opolu 407

*Kajus Cezar Kaligula* Karola Huberta Rostworowskiego, reż. Waclaw Radulski, scen. Karol Gajewski, prem. 9 października 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 123, 126

*Kleopatra* Cypriana Kamila Norwida, reż. Konstanty Tatarkiewicz, insc. Wilam Horzyca, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 19 grudnia 1933, Teatry Miejskie we Lwowie 313, 314

*Klub Pickwicka* Charlesa Dickensa, reż. Aleksander Węgierko, scen. Władysław Daszewski, prem. 26 września 1936, Teatr Polski w Warszawie 340

*Kniaź Patiomkin* Tadeusza Micińskiego, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkwie, prem. 6 marca 1925, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 182, 311, 312, 325, 326

*Koń parowy* Adama Bunscha, reż. i scen. Adam Bunsch, prem. 28 stycznia 1933, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 152

*Kordian* Juliusza Słowackiego, reż. Juliusz Osterwa, prem. 29 listopada 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Kordian* Juliusza Słowackiego, reż. Leon Schiller, scen. Stanisław Jarocki, prem. 2 listopada 1935, Teatr Polski w Warszawie 320, 321, 323

*Kordian* Juliusza Słowackiego, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, aranżacja przestrzeni Jerzy Gurawski, kost. Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, prem. 14 lutego 1962, Teatr 13 Rzędów w Opolu 416

*Korsarz* Marcela Acharda, reż. Waclaw Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 8 października 1938, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 143

*Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego, reż. Zygmunt Nowakowski, scen. Mieczysław Różański, prem. 10 listopada 1928, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 121, 145, 149

*Krakus* Cypriana Kamila Norwida, prem. 6 czerwca 1908, Teatr Miejski w Krakowie 72

*Krasin* Friedricha Wolfa, prem. 23 marca 1934, reż. Michał Weichert, scen. Szymon Syrkus, Jung Teater w Warszawie 272, 349, 350

*Krawiec w zamku* Paula Armona, Leopolda Marchanda, reż. Waclaw Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 6 lutego 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 142

*Krąg interesów* Jacinto Benavente, reż. Teofil Trzciński, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 5 lutego 1929, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Król Nikodem* Ferdynanda Goetla i Rafała Malczewskiego, reż. Waclaw Radulski, scen. Władysław Daszewski, prem. 30 października 1930, Teatr Rozmaitości we Lwowie 325, 327

*Krótkie śpięcie* Heleny Wielowieyskiej, reż. Marek Katz, scen. Adam Gerżabek, prem. 4 stycznia 1934, Cricot w Krakowie 397

*Krzyczcie, Chiny!* Siergieja Tretiakowa, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 15 maja 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 292, 308, 315

*Krzyczcie, Chiny!* Siergieja Trietiakowa, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 1 kwietnia 1933, Teatr Ateneum w Warszawie 297, 308, 315

*Książę Marek* Juliusza Słowackiego, reż. Edmund Wierciński, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 19 marca 1936, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 316, 317

*Książę Niezłomny* Pedra Calderóna de la Barki/Juliusza Słowackiego, scen. Karol Frycz, prem. 28 kwietnia 1906, Teatr Miejski w Krakowie 72, 94, 112

*Książę Niezłomny* Pedra Calderóna de la Barki/Juliusza Słowackiego, reż. i insc. Juliusz Osterwa, dek. Wincenty Drabik, kost. Stanisław Szreniawa-Rzecki, prem. 13 września 1918, Teatr Polski w Warszawie 112, 114, 116, 118

*Książę Niezłomny* Pedra Calderóna de la Barki/Juliusza Słowackiego, insc. Juliusz Osterwa, Iwo Gall, scen. Iwo Gall, prem. 22 maja 1926, Teatr Reduta w Wilnie 165, 166, 192, 194–196, 198, 199, 201, 210

*Książę Niezłomny* Pedra Calderóna de la Barki/Juliusza Słowackiego, reż. Józef Sosnowski, scen. Bolesław Kudewicz, prem. 16 września 1926, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 150

*Kurka Wodna* Stanisława Ignacego Witkiewicza, scenariusz, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 28 kwietnia 1967, Teatr Cricot 2 w Krakowie 397

## L

*La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego, scen. Zygmunt Waliszewski, prem. 5 czerwca 1936, Cricot w Krakowie 402, 404

*Legenda II* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Ludwik Solski, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 26 stycznia 1905, Teatr Miejski we Lwowie 15, 29, 47–49

*Legenda o królu* Ludwika Hieronima Morstina, scen. Jan Spitziar, prem. 15 stycznia 1916, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 86

*Legion* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Jan Spitziar, prem. 28 listopada 1911, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 130

*Legion* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Stanisława Wysocka, scen. Feliks Krassowski, prem. 11 października 1924, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 130

*Legion* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Emil Chaberski, scen. Wincenty Drabik, prem. 14 kwietnia 1930, Teatr Narodowy w Warszawie 145, 146, 323, 325

*Lekarz mimo woli* Molière'a, reż. Maksymilian Węgrzyn, scen. Karol Frycz, prem. 29 lipca 1913, Teatr Polski w Warszawie 88

*Lekkołuch* Jerzego Szaniawskiego, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Bronisław Brykner, prem. 12 stycznia 1923, Teatr Reduta w Warszawie 186

*Leleweł* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 20 maja 1899, Teatr Miejski w Krakowie 14

*Leleweł* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Emil Chaberski, scen. Wincenty Drabik, prem. 29 listopada 1928, Teatr Narodowy w Warszawie 326

*Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, scen. Franciszek Siedlecki, prem. 23 stycznia 1909, Teatr Miejski w Krakowie 74, 75, 134, 136, 137

*Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, reż. Konstanty Tatarkiewicz, scen. Wincenty Drabik, prem. 27 marca 1925, Teatr Miejski w Łodzi 116, 119

*Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, oprac. sceniczne Juliusz Osterwa, scen. Karol Frycz, prem. 6 października 1934, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 123, 127

## Ł

*Ładna historia* Gastona de Caillaveta, Roberta Flersa i Etienne'e Reya, prem. 1 maja 1931, Zespół Objazdowy Reduty 211

## M

*Mandaryn Wu* Harolda Ovena i Harry'ego Maurice'a Vernona, reż. Karol Borowski, scen. Karol Frycz, prem. 18 sierpnia 1927, Teatr Polski w Warszawie 150

*Marta* Friedricha von Flotowa, prem. 21 listopada 1863, Teatry Rządowe (Teatr Wielki) w Warszawie 84

*Mazepa* Juliusza Słowackiego, scen. Feliks Krassowski, prem. 1 grudnia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Młtwa* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Władysław Dobrowolski, scen. Henryk Wiciński, prem. 7 grudnia 1933, Cricot w Krakowie 410–412, 415, 417

*Mindowe* Juliusza Słowackiego, reż. Teofil Trzcziński, scen. Mieczysław Różański, prem. 3 października 1931, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 132

*Missisipi* Lejba Małacha, reż. Michał Weichert, scen. członkowie Koła Plastyków przy Jung Teater, prem. 19 marca 1935, Jung Teater w Warszawie 347, 350

*Mistrz Piotr Pathelin*, reż. Józef Jarema, scen. Piotr Potworowski, prem. 14 listopada 1936, Cricot w Krakowie 395, 408

*Mizantrop* Molière'a, reż. Władysław Woźnik, scen. Karol Frycz, prem. 24 lutego 1939, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 96, 129



*Mrówki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, reż. Wacław Radulski, scen. Karol Frycz, prem. 10 listopada 1936, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 140, 144

*Murzyn warszawski* Antoniego Słonimskiego, reż. Stanisława Perzanowska, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 17 stycznia 1929, Teatr Reduta w Wilnie 222

## N

*Nawojka* Stanisława Rossowskiego, prem. 27 kwietnia 1901, Teatr Miejski w Krakowie 58

*Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasinińskiego, reż. Józef Sosnowski, scen. Karol Frycz, prem. 20 marca 1919, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 99, 101, 102, 104, 109, 110, 128

*Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasinińskiego, reż. Arnold Szyfman, scen. Wincenty Drabik, prem. 30 stycznia 1920, Teatr Polski w Warszawie 87, 99, 104–106, 108, 109, 128, 138

*Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasinińskiego, reż. Leon Schiller, scen. Wincenty Drabik, prem. 11 czerwca 1926, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 109, 319, 320

*Niemy kanarek* Georges'a Ribemont-Dessaignes'a, reż. Władysław Krzemiński, scen. Maria Jaremanka, prem. listopad 1935, Cricot w Krakowie. 405, 406

*Niewierny Tomek* Ignacego Grabowskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Eugeniusz Dziewulski, prem. 7 stycznia 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222, 236

*Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Jan Spitzziar, prem. 28 listopada 1908, Teatr Miejski w Krakowie 86

*Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Stanisława Wysocka, scen. Karol Frycz, prem. 29 listopada 1930, Teatr Polski w Warszawie 122–124

*Nowy Don Kiszot, czyli sto szaleństw* Aleksandra Fredry, oprac. sceniczne Leon Schiller, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 11 października 1923, Teatr Reduta w Warszawie 174, 185, 186

## O

*Od poranka do północy* Georg Kaiser, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 21 lutego 1924, Teatr Polski w Warszawie 328, 329

*Odnalezione serce* Józefa Wiśniowskiego, reż. Józef Karbowski, scen. Mieczysław Różański, prem. 4 grudnia 1931, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 85

*Oj młody, młody* Jana Aleksandra Fredry, reż. Juliusz Osterwa, scen. Feliks Krassowski, prem. 2 stycznia 1927, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Okno* Andrzeja Rybickiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 4 listopada 1927, Teatr Reduta w Wilnie 210, 212, 221

*Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, reż. Leon Schiller, scen. Stanisław Śliwiński, prem. 4 maja 1929, Teatr Polski w Warszawie 323

*Opowieść bałtycka* Janusz Stępowski, scen. Wincenty Drabik, prem. 31 lipca 1932 w Gdyni (spektakl plenerowy z okazji Dni Morza) 354, 355

*Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 23 grudnia 1936, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 140, 142

*Opowieść zimowa* Williama Shakespeare'a, reż. Jan Kochanowicz, Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 23 października 1924, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 147, 182, 302–305, 308, 315, 319

*Otello* Williama Shakespeare'a, reż. Aleksander Węgierko, scen. Karol Frycz, prem. 23 grudnia 1925, Teatr Polski w Warszawie 96

## P

*Pan Jowialski* Aleksandra Fredry, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Karol Frycz, prem. 16 października 1948, Teatr Polski w Warszawie 116, 120

*Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego, dek. Bruno Lechowski, prem. 12 maja 1920, Teatr Reduta w Warszawie 172, 186, 237

*Pasterka wśród wilków* Henri Ghéona, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, prem. 12 stycznia 1925, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 306

*Pastorałka* Leona Schillera, reż. Leon Schiller, Helena Buczyńska, Feliks Zbyszewski, scen. Wincenty Drabik, prem. 24 grudnia 1922, Teatr Reduta w Warszawie 173, 176, 182, 184–186, 189, 228, 373

*Pelleas i Melisanda* Maurice'a Maeterlincka, prem. 31 marca 1906, Teatr Miejski w Krakowie 72, 94, 112

*Pierścień wielkiej damy* Cypriana Kamila Norwida, reż. zespół, scen. Stanisław Rzecki, prem. 26 marca 1936, Instytut Reduty w Warszawie 229, 231, 233–236

*Pigmalion* George'a Bernarda Shawa, prem. 24 stycznia 1914, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 151, 153

*Pigmalion* George'a Bernarda Shawa, reż. Arnold Szyfman, scen. Karol Frycz, prem. 10 marca 1914, Teatr Polski w Warszawie 141

*Pigmalion* George'a Bernarda Shawa, reż. Aleksander Węgierko, scen. Mieczysław Różański, prem. 20 kwietnia 1929, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 141

*Pochwała wesolości* Leona Schillera, prem. 23 marca 1924, Teatr Reduta w Warszawie 185, 188

*Pomsta* Władysława Orkana, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Wincenty Drabik, prem. 26 listopada 1920, Teatr Reduta w Warszawie 167, 186

*Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Zbigniew Pronaszkowie, prem. 29 listopada 1919, Teatr Reduta w Warszawie 174, 175, 186

*Poskromienie złoŹnicy* Williama Shakespeare'a, reż. Tadeusz Białkowski, scen. Karol Frycz, prem. 16 lutego 1935, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 124

*Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Janusz Strachocki, scen. Andrzej Pronaszkowie, prem. 29 listopada 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 313, 314

*Powrót Przelęckiego* Jerzego Zawieyskiego, insc. Juliusz Osterwa, prem. 29 maja 1939, Zespół Objazdowy Reduty 188, 211, 214

*Profesor Bark* Heleny Reynelówny, reż. Irena Solska, scen. Irena Solska z zespołem, prem. 23 maja 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 353

*Protesilas i Laodamia* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 25 kwietnia 1903, Teatr Miejski w Krakowie 15, 19, 36, 46, 55

*Przechodzień* Bohdana Katerwy, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Józef Wodyński, prem. 5 kwietnia 1921, Teatr Reduta w Warszawie 186

*Przechodzień* Bohdana Katerwy, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Iwo Gall, prem. 6 stycznia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 174, 214, 216

## R

*Radio „Maj”* Witolda Wandurskiego, prem. 14 stycznia 1930, POLPRAT w Kijowie

*Requiemaszyna* według Władysława Broniewskiego, reż. Marta Górnicka, scen. Robert Rumas, kost. Arkadiusz Ślesieński, prem. 24 marca 2013, Chór Kobiet w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie 390

*Romantyczni* Edmonda Rostanda, reż. Zygmunt Chmielewski, scen. Feliks Krassowski, prem. 16 grudnia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Romeo i Julia* Williama Shakespeare'a, reż. Arnold Szyfman, scen. Karol Frycz, prem. 29 października 1931, Teatr Polski w Warszawie 150

*Róża* Stefana Żeromskiego, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, prem. 5 marca 1926, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 182, 305–308

*Róża* Stefana Żeromskiego, reż. Iwo Gall, prem. 27 stycznia 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 352, 353, 360

## S

- Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego, reż. Leon Schiller, scen. Stanisław Śliwiński, prem. 24 czerwca 1927, Teatr Polski w Warszawie 323, 324
- Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego, reż. Wacław Radulski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 11 października 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 313, 314
- Samum* Henri-René Lenormanda, reż. Karol Borowski, scen. Karol Frycz, prem. 23 marca 1923, Teatr Polski w Warszawie 114
- Sen Felicji Kruszewskiej*, reż. Edmund Wierciński, scen. Iwo Gall, prem. 17 marca 1927, Teatr Reduta w Wilnie 217–221
- Sen Felicji Kruszewskiej*, reż. Edmund Wierciński, scen. Feliks Krassowski, prem. 17 września 1927, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu 217, 220
- Sen Felicji Kruszewskiej*, reż. Stanisław Hebanowski, scen. Marian Kołodziej, prem. 26 stycznia 1974, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 219
- Sen Kini* Adama Kadena, reż. Władysław Dobrowolski, scen. Henryk Wiciński, prem. 2 maja 1934, Cricot w Krakowie 410, 411, 413, 415, 416
- Sen nocy letniej* Williama Shakespeare'a, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Karol Frycz, prem. 13 października 1923, Teatr Polski w Warszawie 88, 89, 122
- Sen nocy letniej* Williama Shakespeare'a, reż. Edmund Wierciński, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 10 lutego 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 302, 308–311, 314
- Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, scen. Franciszek Siedlecki, prem. 27 lutego 1909, Teatr Miejski w Krakowie 134, 135
- Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, reż. Teofil Trzcziński, scen. Wincenty Drabik, prem. 16 września 1926, Teatr Narodowy w Warszawie 116, 119
- Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 9 czerwca 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 314
- Sen wujaszka* Karla Vollmöllera wg Fiodora Dostojewskiego, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 23 lutego 1938, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 132
- Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Iwo Gall, prem. 28 listopada 1927, Teatr Reduta w Wilnie 207–209
- Siostra Beatrix* Maurice'a Maeterlincka, reż. Edmund Wierciński, scen. Feliks Krassowski, prem. 27 grudnia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 222
- Skarb* Leopolda Staffa, dek. Jan Spitziar, prem. 16 września 1905, Teatr Miejski w Krakowie 58
- Słomkowy kapelusz* Eugène'a Labiche'a, reż. Leon Schiller, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 10 października 1925, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego 328
- Sługa dwóch panów* Carla Goldoniego, reż. Leon Schiller, scen. Karol Frycz, prem. 27 stycznia 1927, Teatr Polski w Warszawie 96, 130, 131
- Sobowtór* Janiny Morawskiej, reż. Juliusz Osterwa z zespołem, scen. Marek Żuławski, prem. 2 maja 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 353
- Spektakl wieczorny*, reż. Włodzimierz Staniewski, prem. sierpień 1977, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” 380
- Spozycynek dnia siódmego* Paula Claudela, reż. Wacław Radulski, scen. Wincenty Drabik, prem. 15 grudnia 1928, Teatr Narodowy w Warszawie 325, 326
- Sprawa Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, reż. Zofia Modrzejewska, scen. Jan Szczepkowski, prem. 27 lutego 1932, Instytut Reduty w Warszawie 230, 236
- Stary mąż* Józefa Korzeniowskiego, reż. i scen. Karol Frycz, prem. 1 października 1938, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 131
- Sułkowski* Stefana Żeromskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 5 lutego 1928, Teatr Reduta w Wilnie 210, 211, 213, 222



## Ś

*Śluby panięskie* Aleksandra Fredry scen. Karol Frycz, prem. 27 kwietnia 1907, Teatr Miejski w Krakowie 94

*Śmierć Fauna* Tytusa Czyżewskiego, reż. Władysław Dobrowolski, scen. Tadeusz Cybulski, prem. 15 listopada 1933, Cricot w Krakowie 395, 398, 402, 403

*Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego, reż. Stanisława Wysocka, scen. Witold Wandurski, prem. 15 stycznia 1925, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 332, 382, 383

*Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Feliks Krassowski, prem. 13 listopada 1926, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Święty Mikołaj na 66 piętrze* Józefa Jaremy, reż. Marek Katz, scen. Henryk Gotlib, prem. 10 grudnia 1933, Cricot w Krakowie 410

## T

*Tamten* Gabrieli Zapolskiej, reż. Józef Karbowski, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 13 października 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Tamten* Gabrieli Zapolskiej, reż. Iwo Gall, prem. 9 marca 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 360

*Ten, którego biją po twarzy* Leonida Andrejewa, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Wincenty Drabik, prem. 4 lutego 1922, Teatr Polski w Warszawie 179

*Teoria Einsteina* Antoniego Cwojdzńskiego, scen. Stanisław Cegielski, prem. 23 grudnia 1934, Instytut Reduty w Warszawie 230, 232, 235, 236

*Teoria Einsteina* Antoniego Cwojdzńskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Teresa Boguszewska, prem. 27 kwietnia 1945, Stary Teatr w Krakowie 230

*To więcej niż miłość* Laszlo Bus-Feketego, reż. Józef Karbowski, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 29 grudnia 1934, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 142

*Tragedia Eumenesa* Tadeusza Rittnera, reż. Jan Kochanowicz, scen. Romuald Kamil Witkowski, prem. 21 września 1922, Teatr Reduta w Warszawie 176, 180–182, 186, 220

*Tragedia o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego, reż. i scen. Karol Frycz, prem. 6 czerwca 1936, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 130, 131

*Trójka hultajska* Johanna Nepomuka Nestroya, reż. Teofil Trzciński, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 31 grudnia 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Trójkąt i koło* Georges'a Ribemont-Dessaignes'a, scen. Henryk Wiciński, prem. 14 lutego 1939, Cricot w Warszawie 411, 417

*Trzy mgły* Mariana Niżyńskiego, reż. Wacław Radulski, scen. Tadeusz Orłowicz, prem. 11 listopada 1935, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 153

*Turoń* Stefana Żeromskiego, reż. Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, scen. Wincenty Drabik, prem. 24 kwietnia 1923, Teatr Reduta w Warszawie 174, 186

*Turoń* Stefana Żeromskiego, reż. Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 18 lutego 1926, Teatr Reduta w Wilnie 214, 216

## U

*Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 28 grudnia 1925, Teatr Reduta w Wilnie 202, 214

*Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Władysław Vilio-Vetesco, prem. 1 maja 1938, Zespół Objazdowy Reduty 236

*Ulica dziwna* Kazimierza Czyżowskiego, reż. i scen. Adam Dobrodzicki, prem. 23 lutego 1922, Teatr Reduta w Warszawie 176, 178–180, 182, 186, 220, 248

*Umarła klasa* Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 15 listopada 1975, Teatr Cricot 2 w Krakowie 407

*Uśmiech losu* Włodzimierza Perzyńskiego, reż. Stanisława Perzanowska, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 16 grudnia 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

## V

*Virtuti Militari* Kazimierza A. Czyżowskiego, reż. Aleksander Węgierko, scen. Wincenty Drabik, prem. 16 stycznia 1932, Teatr Polski w Warszawie 138, 139

## W

*W hotelu „Imperializm”* Witolda Wandurskiego, prem. 14 stycznia 1930, POLPRAT w Kijowie

*W małym domku* Tadeusza Rittnera, reż. Zygmunt Chmielewski, scen. Iwo Gall, prem. 26 grudnia 1925, Teatr Reduta w Wilnie 214

*Wariat i zakonnica* Stanisława Ignacego Witkiewicza, scen. i reż. Tadeusz Kantor, prem. 8 czerwca 1963, Teatr Cricot 2 w Krakowie 416

*Wariatka z Chailot* Jeana Giraudoux, reż. Bohdan Korzeniewski, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 6 września 1958, Teatr Polski w Warszawie 317

*Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Tadeusz Pawlikowski, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 26 listopada 1898, Teatr Miejski w Krakowie 14, 16, 24, 58

*Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 2 lipca 1901, Teatr Miejski we Lwowie 14, 18

*Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, prem. 1925, Gimnazjum w Szczekocinach 261

*Wąsy i peruka* Józefa Korzeniowskiego, scen. Iwo Gall, prem. 3 maja 1928, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Wąż, Orfeusz i Eurydyka* Tytusa Czyżewskiego, reż. Marek Katz, scen. Henryk Gotlib, prem. 10 grudnia 1933, Cricot w Krakowie 402, 403

*Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais, reż. Aleksander Zelwerowicz, scen. Karol Frycz, prem. 14 października 1922, Teatr Polski w Warszawie 131

*Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais, reż. i scen. Karol Frycz, prem. 13 kwietnia 1937, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 129

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Adolf Walewski, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 16 marca 1901, Teatr Miejski w Krakowie 14, 42, 358

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Ludwik Solski, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 24 maja 1901, Teatr Miejski we Lwowie 14

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Józef Sosnowski, scen. Zygmunt Wierciak, prem. 15 września 1918, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 43

*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 19 stycznia 1926, Teatr Reduta w Wilnie 206–208

*Widowisko rybaltowskie* Leona Schillera, reż. i insc. Leon Schiller, kost. Władysław Daszewski, prem. 20 kwietnia 1932, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Warszawie 354, 359

*Wieczór Trzech Króli* Williama Shakespeare'a, prem. 26 maja 1902, Teatr Miejski we Lwowie 58

*Wiele hałasu o nic* Williama Shakespeare'a, reż. Karol Borowski, scen. Wincenty Drabik, prem. 12 marca 1920, Teatr Polski w Warszawie 132

*Wielkanoc* Leona Schillera wg *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, scen. Wincenty Drabik, kost. Iwo Gall, Teatr Reduta w Warszawie, prem. plenerowa 29 maja 1924 w Wilnie 166, 167, 176, 182, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 201

*Wieża Babel* Antoniego Słonimskiego, reż. Leon Schiller, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 18 maja 1927, Teatr Polski w Warszawie 328, 330, 331, 396

*Wojna i miłość* Włodzimierza Chełmickiego, reż. Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, scen. Józef Nagórski, prem. 2 lutego 1921, Teatr Reduta w Warszawie 174, 186

*Wojna wojnie!* Adolfa Nowaczyńskiego, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 5 listopada 1927, Teatr Polski w Warszawie 326, 328, 332–336

*Wojna wojnie!* Witolda Wandurskiego, prem. 14 stycznia 1930, POLPRAT w Kijowie 390

*Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, scen. Stanisław Wyspiański, prem. 28 lutego 1903, Teatr Miejski w Krakowie 15, 19, 40, 358

*Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 23 grudnia 1925, Teatr Reduta w Wilnie 202–204, 206

*Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Władysław Woźnik, scen. zespołowa, prem. 18 lutego 1938, Cricot 395, 398, 405–408

*Z miłości niedostatecznie* Laszlo Bus-Feketego, reż. Józef Karbowski, scen. Hieronim Zwoliński, prem. 4 czerwca 1936, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 142

## Z

*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, reż. Zygmunt Chmielewski, Iwo Gall, scen. Iwo Gall, prem. 26 lutego 1928, Teatr Reduta w Wilnie 220–222, 228

*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, reż. Józef Karbowski, scen. Karol Gajewski, prem. 5 stycznia 1939, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 86

*Zakochana* Georges'a Porto-Riche'a, prem. 10 listopada 1906, Teatr Miejski w Krakowie 94

*Zbójcy* Friedricha Schillera, reż. Józef Karbowski, scen. Karol Frycz, prem. 8 grudnia 1934, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 85

*Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 28 marca 1934, Teatr Polski w Warszawie 340

*Zemsta* Aleksandra Fredry, reż. Juliusz Osterwa, prem. 19 października 1927, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Zielone lata* Józefa Jaremy, reż. Marek Katz, dek. Czesław Rzepiński, kost. Maria Jaremanka, Henryk Wiciński, prem. 4 czerwca 1934, Cricot w Krakowie 410

*Złota kaczka* Haliny Zakrzewskiej, scen. Eugeniusz Dzewulski, prem. 7 kwietnia 1929, Teatr Reduta w Wilnie 222

*Złota kaczka* Jana Maklakiewicza, reż. Jerzy Kapliński, scen. Andrzej Stopka, prem. 12 maja 1951, Opera Śląska w Bytomiu 94

*Zwiastowanie* Paula Claudela, reż. Teofil Trzciński, scen. Feliks Krassowski, prem. 13 grudnia 1924, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 89

*Zwycięstwo* Josepha Conrada, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 1 września 1930, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 339, 341







1

# Zmiana ustawa wienia



ISBN 978-83-66124-24-0



9 788366 124240