EK

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ XX WIEKU

TEATR • WIDOWISKO

2 114 847

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ XX WIEKU

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ XX WIEKU

Komitet Redakcyjny

JANUSZ DEGLER, ALICJA HELMAN, ANTONINA KŁOSKOWSKA, SŁAW KRZEMIEŃ-OJAK (redaktor naczelny), **ANDRZEJ SICIŃSKI, JAN SZCZEPAŃSKI, JANUSZ ŻARNOWSKI**

Pracownia

ZDISŁAWA SŁUCHOCKA, ANITA SZCZEPAŃSKA (kierownik), MAŁGORZATA ŻBIKOWSKA

TEATR WIDOWISKO

pod redakcją

MARTY FIK

INSTYTUT KULTURY
WARSZAWA 2000

Publikacja wydana przy udziale finansowym Ministerstwa Kultury i Sztuki

Redakcja
Małgorzata Żbikowska

Projekt okładki
Mirosław Makowski, Jacek Marzan

Wybór ilustracji
Jolanta Czubek-Olejniczak

Redaktor techniczny
Jerzy Gmurek

Skład
Krystyna Jędryczkowska

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

© Copyright by
Instytut Kultury
Warszawa 2000

Printed in Poland
ISBN 83-85323-94-5

Druk: Inter Graf, Warszawa

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001003116904

200080 9953/1

SPIS TREŚCI

Od Redakcji Sław Krzemień-Ojak 9

TEATR JAKO WIDOWISKO Sławomir Świontek 11

TEATRY DRAMATYCZNE W OKRESIE MŁODEJ POLSKI Jan Michalik 21

Teatr jako instytucja publiczna i sposób jej funkcjonowania. Teatr w służbie świadomości i kultury narodowej. Repertuar i praktyka inscenizacyjna. Miejsce aktora. Lata wojny 1914 – 1918

TEATRY DRAMATYCZNE W DWUDZIESTOLECIU I PODCZAS WOJNY Rafał Węgrzyniak 37

Organizacja życia teatralnego. Główne ośrodki, zespoły i dyrektorzy. Lata wojny 1939 – 1945

TEATRY DRAMATYCZNE POWOJENNEGO PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA Elżbieta Wysińska 59

Wprowadzenie. Podstawy organizacyjne, zarządzanie. Polityka repertuarowa. Budynki, zespoły, dyrektorzy

TEATR MONUMENTALNY Lidia Kuchtówna 99

Młodopolskie źródła teatru monumentalnego. Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego. Teatr monumentalny w dwudziestoleciu międzywojennym. Nurt „teatru ogromnego" po drugiej wojnie światowej

TEATR W PLENERZE Bożena Frankowska 115

Wprowadzenie. Źródła teatru plenerowego. Polskie wizje teatru plenerowego. Przedstawienia plenerowe w Polsce – rys ogólny. Inscenizacje plenerowe w amatorskich teatrach ludowych. Osiągnięcia artystyczne teatrów zawodowych w plenerze. Znaczenie i oddziaływanie

TEATR AUTORSKI Barbara Osterloff 137

Wprowadzenie. Teatr Tadeusza Kantora. Teatr Józefa Szajny. Scena Plastyczna KUL. Apogeum – przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego. Teatr Krystiana Lupy

TEATR MAŁYCH FORM Jan Ciechowicz 159

Wokół terminu. Pierwsze inicjatywy. W niepodległej Polsce. Działalność konspiracyjna. Po drugiej wojnie. Rozkwit w okresie popaździernikowym. Wzloty i upadki. Fenomen Zderzeń

TEATR UBOGI Elżbieta Morawiec 177

Relacja widz – aktor. Spektakl jako akt transgresji. Aktor „ogołocony" – akt całkowity. Znaczenie i wpływ praktyki Grotowskiego

TEATR FAKTU Marta Fik 187
Ustalenia terminologiczne. Teatr faktu na Wschodzie i na Zachodzie. Teatr faktu w Polsce

TEATRY STUDENCKIE Jacek Ramotowski 205
Antecendencje. Satyra w granicach prawa. Kataryniarze i inni. Nowe tworzywo: poezja. Odpowiedzi na protest społeczny. Ojcowie awangardy. W opozycji

TEATR ALTERNATYWNY Tomasz Kubikowski 227
Definicja. Początki. Reduta. Inne teatry eksperymentalne dwudziestolecia. Czasy drugiej wojny światowej. Lata powojenne. Grotowski i Teatr Laboratorium. Teatr alternatywny lat siedemdziesiątych. Cricot 2. Gardzienice. Niezależny teatr lat osiemdziesiątych. Alternatywa po roku 1989

TEATRY AMATORSKIE Emil Orzechowski 249
Rola i funkcje. Dokumentowanie dokonań teatru amatorskiego. Istota i zakres pojęcia. Początki teatru amatorskiego. Teatr ludowy. Teatr robotniczy. Działalność w okresie okupacji i w pierwszych latach po wojnie. Nowe inicjatywy. Zakończenie

TEATRY MUZYCZNE Małgorzata Komorowska 269
Część I. 1900 – 1939: Geografia scen. Organizacja scen i ich dyrekcje. Repertuar. Repertuar obcy. Repertuar polski. Sztuka inscenizacji. Scenografowie. Reżyserzy. Ranga i miejsce w kulturze
Część II. 1945 – 1995: Geografia scen. Organizacja scen i ich dyrekcje. Repertuar. Repertuar obcy. Repertuar polski. Sztuka inscenizacji. Scenografowie. Reżyserzy. Ranga i miejsce w kulturze

BALET Janina Pudełek 311
Początki baletu w Polsce. Balet w Warszawie. W niepodległej Polsce. Tragiczne lata wojny. Powojenna pseudoreforma i jej konsekwencje. Osiągnięcia polskiej sztuki baletowej

PANTOMIMA Karol Smużniak 335
Pojęcie pantomimy. Rys historyczny. U progu nowoczesnej pantomimy – Jean Gaspard Deburau. Renesans sztuki ruchu i gestu w XX wieku. Język pantomimy – „mim czysty" Étienne'a Decroux. Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Polska „szkoła pantomimy" – inne teatry. Ku teatrowi granicznemu – Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury

TEATR LALEK Henryk Jurkowski 353
Początki teatru lalek na ziemiach polskich. Nadrabianie zaległości. Poszukiwanie własnej drogi – dwudziestolecie międzywojenne. W walce o przetrwanie – czas wojny. Pod skrzydłami PRL

TEATR RADIOWY Grażyna Pawlak 383
Teatr wyobraźni. Powieści radiowe. Teatr Polskiego Radia. Słuchowiska oryginalne. Adaptacje. Słuchowiska sensacyjno-kryminalne. Słuchowiska poetyckie. Słuchowiska dla dzieci i młodzieży. Słuchowiska dokumentalne

TEATR W TELEWIZJI Wojciech Majcherek 407
Początki teatru telewizji. Od Hanuszkiewicza do Kutza. Wybitni reżyserzy. Sofokles, Beckett i Kobra. Teatr dla milionów

REŻYSERIA. INSCENIZACJA Rafał Węgrzyniak 425
Reżyseria a inscenizacja. Na początku wieku. W dwudziestoleciu międzywojennym. W okresie powojennym

SCENOGRAFIA Barbara Osterloff 461
Wprowadzenie. Teatr krakowski przełomu XIX i XX wieku – narodziny współczesnej polskiej scenografii. Scenografia w teatrze Drugiej Rzeczypospolitej. Kontynuacja tradycji dwudziestolecia w pierwszych latach powojennych. Krakowska i warszawska szkoła scenografii. Formacja pokoleniowa lat siedemdziesiątych. Scenografia w teatrze autorskim. Scenografia ostatniej dekady

AKTORSTWO Zbigniew Wilski 495
Aktorstwo w Europie. Narodziny aktorstwa polskiego. W niepodległej Polsce. Okres wojny. Kontynuacja tradycji przedwojennych, socrealizm, realizm i nowatorstwo. Awangarda

SZKOLNICTWO TEATRALNE Zbigniew Wilski 515
Pierwsze polskie szkoły aktorskie. Kontynuacja tradycji. Nowe koncepcje i nowe zasady kształcenia aktorów. Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Dorobek dwudziestolecia międzywojennego. PIST w konspiracji. Odbudowa szkolnictwa teatralnego po wojnie. Wszystko na wzór radziecki. Zmiany po roku 1956. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Perspektywy

ZWIĄZKI TEATRALNE Kazimierz Andrzej Wysiński 533
Związek Artystów Scen Polskich. Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu. Związek Artystów Scen Polskich za Granicą. Związek Dyrektorów Teatrów Polskich

PUBLICZNOŚĆ TEATRALNA Kazimierz Kowalewicz 547
Wprowadzenie. Od badań widowni do badań odbioru. Badania dynamiczne. Badania statyczne. Publiczność teatralna do 1939 roku. Publiczność teatralna po drugiej wojnie światowej. Aktywność teatralna Polaków w świetle badań socjologicznych. Uwagi o recepcji przedstawień teatralnych

FESTIWALE TEATRALNE Maria Wosiek 567
Festiwale na świecie. Pierwsze festiwale w Polsce. Festiwale po drugiej wojnie światowej

BUDYNEK TEATRU Barbara Król-Kaczorowska 579
Najstarsze budynki teatralne w Polsce. Innowacje architektoniczne w teatrze. Teatr na powojennych gruzach. Rozkwit i zmierzch socrealizmu. Nowe i nowoczesne teatry w Polsce. Teatr pod gołym niebem

TEATR POLSKI POZA KRAJEM Dariusz Kosiński, Emil Orzechowski 595
Wprowadzenie. Czas zaborów. Dwudziestolecie międzywojenne. Lata wojny. Okres powojenny. Próba podsumowania

KRYTYKA TEATRALNA Joanna Godlewska, Rafał Węgrzyniak . . 625
1900 – 1918. 1918 – 1939. 1939 – 1945. 1945 – 1956. 1956 – 1970. 1970 – 1981. 1982 – 1989. 1989 – 1997

CZASOPISMA TEATRALNE Rafał Węgrzyniak 641
Pod zaborami. W niepodległej Polsce. Pluralizm pierwszych lat powojennych. „Teatr". „Pamiętnik Teatralny". „Dialog". Czasopisma specjalistyczne. Nowe inicjatywy

TEORIA TEATRU Danuta Kuźnicka 659
Wprowadzenie. Programy, manifesty, wizje. Ujęcia systematyczne

Skorowidz nazwisk 681
Skorowidz rzeczowy 715
Informacja o *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku* . . . . . I – X

Od Redakcji

Oddajemy Czytelnikom tom *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku* poświęcony problematyce teatralnej. Przynosi on syntetyczny obraz dziejów i dorobku polskiej sztuki i kultury teatralnej w XX stuleciu, z uwzględnieniem tła, jakim jest z jednej strony wiedza o teatrze, teoria teatru, krytyka teatralna, z drugiej sieć instytucji teatralnych, szkolnictwo teatralne, z trzeciej wreszcie – powiązania sztuk teatralnych z innymi dziedzinami twórczości artystycznej.

Nie jest to jedyny tom naszej *Encyklopedii*, w którym mówi się o sprawach teatru i widowisk. Problematyka ta została podjęta w opublikowanym w 1996 roku tomie *Od awangardy do postmodernizmu*. W pewnej mierze mówi o niej też tom *Kultura fizyczna. Sport*. Publikacja niniejsza obejmuje hasła omawiające główne drogi polskiej kultury teatralnej w naszym stuleciu.

Nad przygotowaniem tomu pracowała Marta Fik. Osoba wśród teatrologów dobrze znana, wysoko ceniona, ogromnie szanowana. Niestety ciężka choroba przerwała tok pracy. Coraz krótsze okresy aktywności pozwoliły Jej wprawdzie doprowadzić redakcyjne zabiegi prawie do końca – kres życia sprawił, że dzieło nie zostało zamknięte.

Postanowiliśmy jednak opublikować tom w wersji opracowanej i przygotowanej przez Martę Fik. Trud dokończenia prac redakcyjnych wzięła na siebie Pracownia Encyklopedii. Uczyniliśmy tak z paru względów. Jednym był ten, że z uwagi na charakterystyczne cechy osobowości Marty Fik, przygotowywany przez Nią tom jest w stopniu większym niż inne tomy, dziełem autorskim, a więc trudnym do ukończenia przez kogoś innego. Następny wiązał się z tym, że Marta Fik właśnie z Pracownią ściśle współdziałała jako z zespołem realizującym Jej projekt. Kolejny, wreszcie, nie mniej dla nas istotny: chcemy, by ta publikacja mogła być traktowana jako Jej ostatnie dzieło.

Wszystkim, którzy nam w tym pomogli – a jest ich wielu – serdecznie dziękujemy.

Sław Krzemień-Ojak

TEATR JAKO WIDOWISKO

Sławomir Świontek

Pojęciem 'teatr' posługujemy się – w zależności od okoliczności i kontekstu – w trzech podstawowych znaczeniach; teatrem nazywamy: 1) pewien rodzaj sztuki widowiskowej, 2) budynek, budowlę czy szerzej – miejsce prezentacji, gdzie wytwory artystyczne tej sztuki są przedstawiane publiczności, oraz 3) instytucję (w znaczeniu zbliżonym do przedsiębiorstwa), w której ludzie mają za zadanie – w sposób bezpośredni lub w mniejszym lub większym stopniu pośredni – tworzyć przedmioty sztuki i umożliwiać ich odbiór.

Wyliczanie to nie wyczerpuje oczywiście bogactwa znaczeń, w jakich termin 'teatr' bywa w języku używany. Należy zwrócić uwagę na przynajmniej dwa z nich, kiedy słowo to funkcjonuje w znaczeniu przenośnym, a więc nie odnosi się ono w żaden sposób (bezpośrednio lub pośrednio) do widowiska czy do instrumentów jego wytwarzania, ale oznacza zjawiska spoza „sfery widowiskowej", związane z innymi dziedzinami działalności ludzkiej.

Po pierwsze – w języku polskim od kilku dziesięcioleci terminem tym określa się coraz częściej działalność artystyczną służącą nie stwarzaniu widowiska, ale twórczość literacką, która w zamierzeniu swoim bardziej niż inne rodzaje literackie jest przeznaczona do wystawiania scenicznego, a więc do funkcjonowania jako składnik widowiska teatralnego – twórczość dramaturgiczną. Jako synonimów terminów 'dramaturgia' czy 'dramaty' używa się dzisiaj takich sformułowań, jak np.: teatr Racine'a, teatr Słowackiego czy teatr Norwida.

Po drugie – w sensie absolutnie przenośnym pojęciem 'teatr' oraz terminami z teatrem związanymi (scena, gra, aktorstwo itp.) określamy to, co teatrem nie jest, to, co wydaje się wręcz jego przeciwieństwem, i to do tego stopnia, że „sferę teatralności" możemy wyróżnić jedynie przez przeciwstawienie do tego, co uznajemy za „nie-teatr", czyli do zjawisk i działań rzeczywistych, należących do „sfery życia". Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy w ludzkich działaniach życiowych doszukujemy się udawania, pozoru czy hipokryzji (słowo *hypokratos* w języku greckim oznaczało

aktora) lub gdy dopatrujemy się w nich (albo w zjawiskach naturalnych, niekiedy przyrodniczych) elementu widowiskowego, tzn. takiego, któremu warto się przyglądać, który przyciąga nasze spojrzenie.

Przypisywanie atrybutów teatralności temu, co rzeczywiste, może jednak wynikać z przyczyn bardziej fundamentalnych niż dostrzeganie w życiu pozoru i udawania czy też widowiskowości. U podstaw widzenia rzeczywistości w kategoriach teatralnych stała niekiedy światopoglądowa (mająca jeszcze platońską proweniencję) koncepcja *theatrum mundi,* w której traktowanie świata jako teatru nie jest – jak w poprzednich przypadkach – jedynie porównaniem czy metaforą, ale wyrazem wiary w istnienie transcendencji. Niemożliwe byłoby bowiem traktowanie świata jako teatru (a więc widowiska), jeśli nie przyjęłoby się założenia, że widowisku temu ktoś się przygląda. Widowisko (teatr) jest – *ex definitione* – tylko wtedy widowiskiem, kiedy jest oglądane przez widza. Tak więc koncepcja *theatrum mundi* możliwa jest jedynie w ramach teologicznej wizji świata: jeśli cały świat traktuje się jako teatr, to tylko pod warunkiem, że ma on swojego Wielkiego Spektatora.

Pozostańmy jednak przy sztuce teatru i próbie jego charakterystyki jako widowiska. Jeśli widowisko jest rodzajem zaplanowanego zdarzenia, stworzonego po to, by je unaocznić odbiorcy, to jest zrozumiałe, że najważniejszą rolę odgrywają w nim znaki wizualne (ikoniczne). Nie znaczy to, by teatr nie posługiwał się innego rodzaju znakami, głównie językowymi czy dźwiękowymi. Wykorzystanie tych ostatnich, a więc znaków audialnych nie jest konieczne dla zaistnienia widowiska teatralnego, którego pewne formy – jak np. pantomima – mogą bez nich się obyć.

Najczęściej jednak teatr posługuje się jednocześnie znakami wizualnymi i audialnymi, a szczególne znaczenie ma w spektaklu teatralnym sposób powiązania znaków ikonicznych ze znakami językowymi, które istnieją tu w postaci dźwiękowej jako wypowiedziane akty mowy (niekiedy – ale dość rzadko – w postaci napisów na scenie).

Te dwa podstawowe typy znaków są również wykorzystywane w komunikacji międzyludzkiej. Jeśliby odwołać się do klasycznej już klasyfikacji Charlesa S. Peirce'a, to znaki wizualne należałoby zaszeregować do grupy i k o n, a znaki językowe do s y m b o l i. Jak wiadomo, różnią się one od siebie charakterem relacji, jaka wiąże znak z rzeczą przezeń oznaczaną: ikony pozostają do przedmiotów oznaczanych w relacji podobieństwa lub analogii (choć należałoby – za Umbertem Eco – mówić raczej nie tyle o relacji znaku do przedmiotu, ile o relacji znaku do modelu postrzeżeniowego tego przedmiotu), a tym samym ich forma jest motywowana tym, co oznaczają, symbole natomiast są znakami arbitralnie ustanawianymi na mocy jakiejś konwencji, a ich forma nie przypomina w żaden sposób rzeczy, do której się odnoszą.

Proces inscenizacji jakiegokolwiek tekstu (najczęściej dramatycznego) polega na ustanowieniu wzajemnych związków i relacji między tymi dwo-

ma rodzajami znaków, których odbiór odbywa się jednocześnie. Rezultatem tych zabiegów jest stworzenie znaku teatralnego, którego istnienie jest jednak hipotetyczne i może być rozważane jedynie teoretycznie. Jakkolwiek pojęcie znaku teatralnego funkcjonuje w języku (naukowym, krytycznym, a nawet potocznym), to nie wydaje się możliwe – tak jak to się czyni w wypadku innych systemów znakowych – wyodrębnienie w widowisku jakiejś minimalnej jednostki, która byłaby nosicielem znaczenia. Składają się na to głównie dwie przyczyny: 1) znaczenie jest w teatrze tworzone jednocześnie przez wiązkę elementów wywodzących się z różnych systemów semiotycznych, co skutecznie uniemożliwia jakiś w miarę dokładny opis nośnika znaczenia, czyli elementu znaczącego; 2) czasowy i procesualny charakter przedstawienia sprawia, że nie da się określić jakiegoś odcinka czasowego, w którym dałoby się wyodrębnić minimalną jednostkę sensu.

Biorąc jednak pod uwagę semantyczny charakter każdego widowiska teatralnego, pojęcia 'znak teatralny' używa się w sensie nieco przenośnym, ponieważ niemożliwa jest jego precyzyjna charakterystyka, podobnie jak niemożliwa jest charakterystyka czy rekonstrukcja języka teatru jako odrębnego systemu semiotycznego. Ważniejsze wydaje się scharakteryzowanie relacji, które powstają w wyniku zespolenia ze sobą w teatrze dramatycznym dwóch rodzajów znaków – ikon i symboli – oraz skutków, jakie zespolenie to za sobą pociąga.

Stworzeniu znaku teatralnego jako rezultatu zespolenia znaków ikonicznych i znaków językowych towarzyszy proces ich wzajemnego upodobnienia, które dotyczy relacji, jakie wiążą znak z rzeczą oznaczaną. Nadawanie rzeczywistej przestrzeni przedmiotom i osobom się w niej znajdującym oraz dodatkowych funkcji znaczeniowych odbywa się przecież najczęściej w sposób zupełnie arbitralny i jest sprawą konwencji, że dany aktor będzie znakiem Hamleta, Wawel oznaczać będzie zamek w Elsynorze, a kilka tekturowych i pomalowanych drzew – Las Ardeński. Tak więc operacja stojąca u podstaw teatralnego aktu kreacyjnego, czyli teatralizacji rzeczywistości przez nadawanie jej dodatkowych znaczeń, opiera się na regule konstruowania znaków symbolicznych. W widowisku teatralnym każdy znak ikoniczny, nie tracąc charakterystycznego dla ikon umotywowania swej formy przez rzecz oznaczaną, staje się jednocześnie konwencjonalnym i arbitralnym (w rozumieniu Peirce'a) symbolem.

Analogiczny – choć odwrotny – proces możemy zaobserwować w przypadku znaków językowych. Nie chodzi, oczywiście, o to, że te konwencjonalne symbole stają się ikonami w przestrzeni widowiska. Ze względu jednak na to, że słowo w teatrze funkcjonuje w postaci wypowiadanych aktów językowych (zazwyczaj jako dialog między rozmówcami), to ten sposób jego użycia jest naśladowaniem mechanizmu nadawczo-odbiorczego potocznej (życiowej) komunikacji językowej. Używanie słowa w widowisku teatralnym jest odwzorowaniem sposobu funkcjonowaniu języka w co-

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

dziennym porozumiewaniu międzyludzkim i ta zależność wobec wzorca sprawia, że znakom językowym przypisana zostaje cecha charakterystyczna dla znaków ikonicznych: podobieństwo czy analogia do rzeczy oznaczanej. Odbiór widowiska teatralnego polegałby na rozszyfrowaniu sensów znaków teatralnych jako rezultatu dwóch operacji dokonywanych na podstawowych rodzajach znaków w nim używanych: ikonizacji słowa i symbolizacji ikon. Zobrazowany zostaje bowiem oglądany przez widza mechanizm komunikacji i działań językowych, a temu, co z natury rzeczy odbierane jest wizualnie, arbitralnie przydane zostaje charakterystyczne dla symbolu dodatkowe, konwencjonalne znaczenie, którego rozszyfrowanie stanowi postawione przed odbiorcą zadanie.

„Definiując widowisko od wewnątrz, należałoby zauważyć takie jego cechy, jak odgraniczenie wydzielonej przestrzeni trójwymiarowej, proksemiczny układ elementów itp., natomiast patrząc na nie z zewnątrz, należy podkreślić obecność podmiotu obserwującego (co wyłącza z widowisk ceremonie czy obrzędy rytualne, gdzie obecność obserwatora nie jest konieczna)". Autorzy tej definicji, Algirdas J. Greimas i Joseph Courtés (1979, s. 393) zwracają tutaj uwagę na dwie nieodzowne cechy fenomenu określanego terminem „widowisko". O widowisku możemy bowiem mówić, gdy spełnione zostają następujące warunki: na pewien czas (i w pewnym czasie) zostaje wyodrębniony pewien fragment przestrzeni rzeczywistej, w której dokonywane są jakieś działania (dzieją się zdarzenia), którym ktoś się przypatruje. Wśród tak rozumianych widowisk wyróżnić można widowiska okazjonalne (przypadkowe), a więc te, które stają się widowiskami dlatego, że ktoś (zazwyczaj pewna grupa osób) uznała, że jakieś zdarzenie (zjawisko, wypadek) godzien jest tego, by zatrzymać na nim przez jakiś czas wzrok, by popatrzyć, „co stanie się dalej", lub takie, które – nie wykluczając tego zainteresowania, a właściwie zakładając jego sprowokowanie – są stwarzane specjalnie, by być oglądane.

Teatr należy do tej drugiej grupy, choć wymienione warunki zaistnienia widowiska nie określają jeszcze jego specyfiki. Każde widowisko teatralne zakłada co prawda wydzielenie pewnego fragmentu rzeczywistej przestrzeni, w której zaprezentowane zostaną widzowi w przeciągu pewnego odcinka czasu jakieś działania, ale charakterystyka taka odnosi się również do widowisk nie będących teatrem: zawodów sportowych, walki byków, cyrku (z wyłączeniem klownady, która ma cechy teatralności) itp. Rzeczywista przestrzeń i realnie płynący czas, w jakim prezentowane są w obecności widza dziejące się w tej przestrzeni zdarzenia, sprawiają, że „trudno jest wyznaczyć granicę między widowiskiem a samą rzeczywistością. Rzeczywistość może w każdej chwili stać się widowiskiem, jeśli tylko nada się jej charakter ostensywny, a więc uczyni się z niej zobiektywizowany przedmiot oglądu, wobec którego obserwator usytuowany jest na zewnątrz, przestając być w ten sposób zaangażowanym w nią bezpośrednio uczestnikiem" (Pavis, 1966, s. 336).

Istnieje jednak zasadnicza różnica między widowiskiem teatralnym a widowiskami typu sportowego czy cyrkowego. Te ostatnie opierają się na prezentowaniu przez wykonawców swoich umiejętności czy zręczności, ale każdy z wykonawców występuje w nich – by tak rzec – „we własnym imieniu", podczas gdy przedstawienie teatralne opiera się na prezentacji działań i aktów mowy „kogoś innego", aktor teatralny działa zawsze „w imieniu" kogoś innego, a jeśli przy tym prezentuje widzowi własne umiejętności, to dotyczą one sposobu, w jaki prezentacja „kogoś innego" jest dokonywana.

Inaczej mówiąc – jeśli w wypadku widowisk nieteatralnych z jednego źródła (od wykonawcy) płyną do widza komunikaty o charakterze jednorodnym, tzn. informujących o pewnych przymiotach samego wykonawcy, to w przypadku widowiska teatralnego z jednego źródła emitowany jest komunikat złożony z dwojakiego rodzaju wiadomości: aktor teatralny informuje bowiem zarówno o swoich umiejętnościach aktorskich, jak i o fikcyjnej postaci, w której imieniu swoje działania wykonuje. Tak jest w przypadku aktora, ale jeśli za widowiskowe (pomijając potoczne, najczęściej stosowane znaczenie tego słowa jako „wizualnie efektowny") w teatrze uznamy wszystko to, co jest w nim oglądane, to widowiskowość *stricte* teatralna zaczyna się wtedy, gdy zarówno wykonawcy, jak i każdemu innemu elementowi przedstawienia przydana zostaje pewna dodatkowa wartość informacyjna: aktor oznacza samego siebie, ale i odgrywaną postać; krzesło oznacza krzesło, ale może oznaczać również tron, jeśli usiądzie na nim aktor z berłem w ręku i koronie na głowie, czy nawet konia, jeśli aktor usiądzie na nim okrakiem i zacznie poganiać batem; wanna jest wanną, ale może stać się trumną czy konfesjonałem (*Akropolis* w inscenizacji Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny), muzyka jest pewnym harmoniczno-melodyjnym ciągiem dźwięków, ale może być znakiem jakiegoś nastroju czy sygnałem zapowiadającym pojawienie się na scenie jakiejś postaci lub zbliżającą się katastrofę. Ten fenomen teatralności po raz pierwszy bodajże próbował uchwycić z punktu widzenia semiologicznego Piotr Bogatyriew, pisząc, że w teatrze mamy do czynienia z jednoczesnym funkcjonowaniem i odbiorem dwojakiego rodzaju znaku: znaku rzeczy i znaku znaku (Bogatyriew, 1979).

Ten podwójny status znaku teatralnego sprawia, że informacja teatralna złożona jest z dwóch odmiennych wartości semantycznych, które przekazywane są różnymi kanałami. W przypadku wykonawcy scenicznego informacja ta przebiega (równocześnie) na liniach: aktor <—> widz oraz postać (czyli znak stwarzany przez aktora) —> widz. Należy zwrócić uwagę, że tylko w pierwszym z tych kanałów może istnieć komunikacja zwrotna: reakcje odbiorcze widza stanowią informację dla aktora, która zresztą nie pozostaje bez wpływu na jego grę. W pierwszym kanale widz odbiera informacje o umiejętnościach warsztatowych i wyglądzie aktora jako kogoś należącego do tej samej rzeczywistości, w drugim płyną do niego informa-

cje ze stwarzanego przez teatr świata fikcji, kreowanego dzięki nadaniu przedmiotom i osobom rzeczywistym dodatkowego znaczenia.

Omawiana tutaj właściwość znaków funkcjonujących w widowisku teatralnym nie pozostaje bez wpływu na sposób odbioru przedstawienia, stwarzając widzowi możliwość wyboru dwóch nastawień odbiorczych. Może on bowiem skupić swoją uwagę na informacjach bądź pierwszego typu („jak on gra"), bądź drugiego („co on gra"). Wydaje się jednak, że odbiór widowiska teatralnego polega na bezustannej oscylacji między tymi dwoma nastawieniami, na balansowaniu między odbiorem „materii życia" i „materii sztuki", których przenikanie się i dialektyka jest być może źródłem odmienności teatralnego przeżycia estetycznego od estetycznych doznań doświadczanych podczas odbioru innych sztuk.

Należy dodać, że swoboda widza w kierowaniu swoimi nastawieniami może być ograniczana przez wykonawców czy szerzej – twórców przedstawienia. Wykonawca bowiem może wyakcentować w swojej grze jeden lub drugi typ informacji, kierując uwagę widza na ten z nich, który zostaje w ten sposób uwydatniony. Mowa tu nie tylko o pewnego rodzaju chwycie czyniącym z przedstawienia teatralnego przekaz autotematyczny w wypadku usilnego zwracania uwagi widza na to, w jaki sposób spektakl jest zrobiony czy też jaki jest stosunek wykonawcy do odgrywanej postaci. Hierarchizacja ważności jednego z typów informacji niesionych przez znaki teatralne pozwala na wyróżnienie dwóch podstawowych modeli teatru, które pojawiały się w dziejach tej sztuki. Teatr, w którym na plan pierwszy wysunięta zostaje informacja o świecie wykreowanym na bazie świata rzeczywistego, tzn. informacja o znaczeniach naddanych przedmiotom i osobom rzeczywistym na scenie, a więc teatr, który dąży do skierowania uwagi odbiorcy na stwarzaną fikcję, i to do tego stopnia, by widz ją autentycznie przeżywał czy nawet uznał za świat rzeczywisty – to model teatru – nazwijmy go – i l u z y j n e g o, a więc teatru stawiającego sobie za cel stworzenie i l u z j i · t e a t r a l n e j, czyli złudzenia rzeczywistości, któremu miałby ulegać odbiorca widowiska. W kręgu kultury europejskiej można prześledzić ewolucję tego modelu teatru od renesansu i siedemnastowiecznego klasycyzmu aż po drugą połowę XIX wieku; jest to ewolucja różnego rodzaju „realizmów" w dramaturgii i w teatrze, w których dążenie bądź do „prawdopodobieństwa", bądź do „prawdy" w przedstawieniu rzeczy nasilało się w różnym stopniu, by uzyskać swoją kulminację w teatrze naturalistycznym. Głównej przyczyny takiego kierunku rozwoju teatru europejskiego należy szukać w zmianie, jakiej dokonał klasycyzm w stosunku do arystotelesowskiej hierarchii ważności składników jakościowych dramaturgii. Polegała ona na przyznaniu najważniejszej roli w dramacie nie akcji (arystotelesowskiemu *mythos*), ale charakterowi (*ethos*), co miało swoje głębokie konsekwencje nie tylko dla ewolucji dramaturgii i konstrukcji fabuły dramatycznej, ale również dla stylu gry aktorskiej. Prowadziło to bowiem do tzw. aktorstwa psychologicznego, polegającego

na uzasadnieniu działań postaci precyzyjnie opracowanym jej charakterem. W ten sposób charakterystyczna dla realizmu w sztukach fabularnych motywacja psychologiczna działań bohaterów znalazła swój odpowiednik w aktorskich technikach wyrażania. Ich systematyczny opis zawiera tzw. metoda Stanisławskiego.

Drugi model teatru, w którym najważniejszy z informacyjnego punktu widzenia staje się przekaz płynący ze świata scenicznego jako narzędzia służącego stwarzaniu teatralnej fikcji, kieruje uwagę widza na to, co teatralne, a nie na to, co jest jedynie iluzją rzeczywistości. Widowiskiem, a więc tym, co zostaje przede wszystkim podawane do oglądu, jest tutaj rzeczywistość teatru, której unaocznienie staje się głównym celem przedstawienia. Można by ten rodzaj teatru nazwać a n t y i l u z y j n y m, gdyby nie to, że nie ma on na celu burzenia jakiejś iluzji rzeczywistości, ponieważ nie zamierza jej w ogóle stwarzać. Na pewno jest to teatr antyrealistyczny, którego początków można upatrywać w dziewiętnastowiecznym symbolizmie i w dokonaniach tzw. Wielkiej Reformy Teatru na przełomie wieków. Stanowiła ona opozycję wobec teatru realistycznego i naturalistycznego; różnego bowiem rodzaju zabiegi burzące iluzję rzeczywistości (np. metateatralność, teatr w teatrze, epizacja teatru) stosowano niejednokrotnie wcześniej. W wieku XX jednym z twórców programu antyiluzyjnego w teatrze, opartego na ukazaniu dystansu epickiego wobec rzeczywistości przedstawianej, był Bertolt Brecht.

Dwudziestowieczna reforma teatru zdaje się wyrastać z przeświadczenia o znamiennym paradoksie, ukrytym w estetycznych założeniach teatru realistycznego i sprowadzającym doktrynę realizmu scenicznego do alogicznego absurdu. Główną bowiem przesłankę tej doktryny stanowił postulat „wierności wobec życia" czy wręcz – jak w naturalizmie – „stawania się życiem", ale realizować go miała ta sfera widowiska scenicznego, w której dochodzi do wykreowania świata fikcyjnego, gdy tymczasem realnymi w teatrze pozostają jedynie tworzywa, przedmioty i osoby-aktorzy, którym przypisano dodatkowe znaczenie. Teatr realistyczny chciał sprowadzić fikcję do rzeczywistości, a ukryć przed widzem rzeczywistość służącą jako materiał do stwarzania fikcyjnego świata. A przy tym pragnął zrealizować ten zamiar, izolując swój niby realny świat za pomocą „czwartej ściany" od świata rzeczywistego, w którym przecież istnieją odbiorcy siedzący na widowni.

Nic dziwnego, że reforma teatru poszła w dwóch kierunkach: uwydatnienia w widowisku dokonywanych na rzeczywistości semantycznych zabiegów oraz zburzenia przedziału między sceną i widownią. Te dwa cele zdają się przyświecać wielu dwudziestowiecznym eksperymentom i poszukiwaniom teatralnym oraz widowiskowym formom parateatralnym, takim jak *happening*, *performance*, *body art* czy wreszcie takie próby aktywizacji i włączania widza w sferę gry jak teatr enwironmentalny Richarda Schechnera (aktywizacja świadoma) czy teatr niewidzialny André Boala (aktywi-

zacja nieświadoma). Paradoksalnie – biorąc pod uwagę stopień zbliżenia do rzeczywistości (zacieranie granic między sceną i widownią, wciąganie widza do gry, uwydatnianie materialności przedmiotu scenicznego i autentyzmu wykonawców) – eksperymenty te stwarzają teatr bardziej „realistyczny" od tradycyjnego.

Ale eksponowanie aktów kreacyjnych oraz likwidacja granicy między sceną i widownią są zawsze współbieżne z rezygnacją z zamiaru tworzenia przez teatr świata, którego fikcyjności dzięki sile iluzji teatralnej świadomie nie chcemy niekiedy dostrzegać – grożą teatrowi niebezpieczeństwem unicestwienia.

Zagrożenie to ma swoje przyczyny w samej naturze widowiska teatralnego czy raczej w tych cechach, które należy uznać za specyficzne.

Teatr – jak już podkreślano – jest tworzony dzięki zabiegom polegającym na dodatkowej jakby semantyzacji świata, którego elementom nadaje się nową funkcję znaczeniową. Takiemu zabiegowi może być poddany każdy fragment rzeczywistości, tzn. nie tylko scena w specjalnie na potrzeby teatralne skonstruowanej budowli (budynku teatralnym), ale również innego rodzaju miejsce czy pomieszczenie: pokój mieszkalny, sala wykładowa czy konferencyjna, ulica, plac miejski, dziedziniec zamkowy, hala fabryczna, dworzec kolejowy itp. Jerzy Ziomek nazywa ten proces semiotyzacją obiektów naturalnych i ich funkcji rzeczowych (Ziomek, 1980). W ten sposób odbywa się proces transformacji rzeczywistości w świat semantycznej fikcji, różniący się jednak od fikcji literackiej tym, że nie jest to fikcja rekonstruowana w wyobraźni odbiorcy, ale mająca swoje materialne ukonkretnienie. Fizykalność tworzyw teatru i realność działań ludzkich oraz materialna wizualizacja fikcji tworzą w teatrze swoiste zespolenie sfery życia i sfery teatru.

Działania aktorskie (gra sceniczna) opierają się na podobnym zabiegu, polegającym na przydaniu osobie aktora nowego znaczenia: aktor staje się w teatrze znakiem innej postaci. Należy przy tym zauważyć pewną specyficzną cechę gry teatralnej, która pozwala odróżnić teatr od wszelkich innych sztuk, a może – jeśli się przyjmie, że aktorstwo jest najważniejszym i niezbywalnym elementem teatru – uchwycić istotę i tajemnicę sztuki teatru. Otóż każda inna sztuka polega na kształtowaniu materiału istniejącego – by tak rzec – poza samym twórcą: marmuru, drewna, płótna, języka. W wyniku tego kształtowania powstaje wytwór, który z łatwością można odróżnić od jego twórcy. W teatrze natomiast aktor tworzy przekaz artystyczny z materiału, którym jest on sam i wszystko to, co go określa: jego osobowość i jego ciało, jego psychika, jego dusza, emocje i intelekt. To sprawia, że w teatrze – i jedynie w tej sztuce – przestaje istnieć rozdział między twórcą i wytworem i tutaj jedynie artysta staje się tożsamy z dziełem sztuki. Fenomen ten zaświadcza znowu o płynności granicy między fikcją i rzeczywistością w teatrze.

Wyróżnić należy jeszcze jedną właściwość widowiska teatralnego, którą dzieli ono z niektórymi innymi formami widowiskowymi (np. z cyrkiem czy zawodami sportowymi, ale już nie z widowiskiem kinowym). Spektakl teatralny może zaistnieć tylko wtedy, gdy jest odbierany; inaczej mówiąc: czas kreacji (istnienia) przedstawienia teatralnego jest tożsamy z czasem jego recepcji. Inaczej niż w innych sztukach (literatura, film, plastyka), gdzie akt twórczy pozostawia po sobie ślad materialny w postaci jakiegoś trwałego zapisu, co umożliwia wielokrotne powtórzenie odbioru w przyszłości. Jeśli więc odbiorca jest świadkiem stawania się utworu teatralnego i jest obecny przy akcie „powoływania go do życia", to ma on możliwość wpływania na jego kształt. Każdy objaw czy sposób odbioru spektaklu przez widza (skupienie czy rozproszenie uwagi, brawa czy gwizdy) jest dla aktorów znaczącym sygnałem, który zwykle ma pewien wpływ na sposób gry aktorskiej podczas danego przedstawienia, a tym samym na jakościowe zmiany samego przekazu artystycznego. Jest to jeszcze jeden przykład zlewania się rzeczywistości i fikcji artystycznej w widowisku teatralnym.

Specyficzne cechy widowiska stanowią jednak swoistego rodzaju zagrożenie dla samej sztuki teatru. Mimo bowiem wzajemnego przenikania się w niej życia i sztuki, to teatr jako zjawisko możemy wyróżnić jedynie jako przeciwstawienie życia: to, co t e a t r a l n e, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym, jak sferą życia. Jeśli w tym zespoleniu rzeczywistości i teatralności, jaką stanowi widowisko sceniczne, zaczyna dominować materia życia, jeśli sfera semantycznej fikcji zaczyna w nim być eliminowana, teatr przestaje się odróżniać od tego, co rzeczywiste. Jeśli aktor pragnie odbiorcy prezentować siebie samego, a nie fikcyjną postać, to jawi się on widzowi w podobny sposób, jak każdy inny człowiek, z którym się on w życiu styka, różni się może jedynie propozycją innej formy współobcowania, alternatywnego sposobu międzyludzkiej egzystencji (*casus* Grotowskiego). Ostateczną konsekwencją niektórych współczesnych eksperymentatorów teatralnych, głoszących ideę zniesienia przedziału między sceną i widownią bądź to przez tzw. wciągnięcie widza do gry, bądź przez próby powrotu w zdarzeniu teatralnym do jego rytualnych początków – jest właściwie rezygnacją z teatru, najczęściej na rzecz stworzenia alternatywnych prób wobec istniejących form międzyludzkiego obcowania.

Kiedy publiczność „wtargnie" na scenę, przedstawienie zostaje przerwane, kiedy zacznie uczestniczyć razem z aktorami we wspólnych działaniach, teatr zamienia się w rzeczywistość, może czasami najwyżej inną niż codzienna. Ale na pewno teatr przestaje wtedy być widowiskiem, choćby dlatego, że już nikt nie ogląda semantyzacyjnych działań na rzeczywistości, dokonywanych po to właśnie, by były oglądane.

Bibliografia

BOGATYRIEW Piotr, 1979, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa.
DEGLER Janusz (wybór i oprac.), 1988, *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław.
DEMARCY Robert, 1973, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris.
DUVIGNAUD Jean, 1970, *Spectacle et société*, Paris.
GREIMAS Algirdas J., COURTÉS Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris.
HELBO André (red.), 1975, *Sémiologie de la représentation. Théâtre, Télévision, Bande dessinée*, Bruxelles.
KIJOWSKI Andrzej Tadeusz, 1982, *Chwyt teatralny* (*Zarys instrumentalnej teorii teatru*), Kraków.
KOWZAN Tadeusz, 1975, *Littérature et spectacle*, Warszawa – La Haye – Paris.
KOWZAN Tadeusz, 1992, *Sémiologie du théâtre*, Paris.
PAVIS Patrice, 1966, *Dictionnaire du théâtre,* Paris.
PAVIS Patrice, 1966, *L'Analyse des spectacles*, Paris.
PYZIK Teresa, UDALSKA Eleonora (wybór i oprac.), 1987, *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Wrocław.
RASZEWSKI Zbigniew, 1991, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa.
SŁAWIŃSKA Irena, 1990, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa.
UBERSFELD Anne, 1966, *Lire le théâtre. I - II - III*. Paris.
ZIOMEK Jerzy, 1980, *Semiotyczne problemy sztuki teatru,* w: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice,* Warszawa.

TEATRY DRAMATYCZNE W OKRESIE MŁODEJ POLSKI

Jan Michalik

Teatr jako instytucja publiczna i sposób jej funkcjonowania * Teatr w służbie świadomości i kultury narodowej * Repertuar i praktyka inscenizacyjna * Miejsce aktora * Lata wojny 1914 – 1918

Teatr jako instytucja publiczna i sposób jej funkcjonowania

Na przełomie wieków na ziemiach polskich istniał tylko jeden teatr państwowy: Warszawskie Teatry Rządowe. Miały one kilka scen: Teatr Wielki, Rozmaitości, Letni, Mały, Nowy i Nowości. Budżet był co prawda stale niedostateczny, lecz instytucja (przede wszystkim Rozmaitości) cieszyła się sławą „pierwszej sceny polskiej". Wśród aktorów była niezwykle ceniona także dlatego, że jako jedyna gwarantowała emeryturę.

Teatry we Lwowie i Krakowie były teatrami miejskimi. Miasto było właścicielem budynku i miało koncesję na prowadzenie przedsiębiorstwa, które wydzierżawiało kolejnym dyrektorom po uprzednim rozpisaniu konkursu na to stanowisko. Oba galicyjskie teatry – Teatr Miejski we Lwowie i Teatr Miejski w Krakowie – otrzymywały subwencje z Sejmu Krajowego. We Lwowie działały też opera i operetka (podobnie było w Warszawie).

Teatry w innych miastach były prywatne. Sformułowanie to jest dalekie od precyzji, bowiem w dużych ośrodkach prowincjonalnych faktycznie były one dotowane, a co za tym idzie w większym lub mniejszym stopniu kontrolowane przez grupy miejscowej inteligencji (częściowo także burżuazji). Sporadyczne próby tworzenia podobnych „komitetów" miały miejsce już w pierwszej połowie XIX wieku, ale praktyka ta upowszechnia się dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Był to niewątpliwie proces „uspołeczniania" się teatru, przejaw aktywności elit miejskich, które – świadome znaczenia teatru dla życia kulturalnego – pragnęły zapewnić swym miejscowościom sceny odpowiadające lokalnym

ambicjom. Te „towarzystwa" czy też „spółki" zyskiwały prawo rozpisywania konkursów na dyrektorów teatrów w następstwie tego, że zobowiązywały się do wypłacania im – zawsze za małych – dotacji, pochodzących z dobrowolnych datków swoich członków i sympatyków. Owe ciała społeczne kupowały też czasem dekoracje, kostiumy, zazwyczaj miały również decydujący wpływ na wynajęcie sali widowiskowej. Niekiedy o wyborze dyrektora decydował właściciel budynku teatralnego, u schyłku XIX wieku właścicielem tym nieraz była właśnie spółka.

Pierwszym ośrodkiem, gdzie teatr działał na takiej zasadzie w sposób oficjalny, był Poznań. Gmach oddany do użytku w 1875 r. powstał ze składek społecznych zebranych we wszystkich trzech zaborach. Jego posiadaczem i administratorem była spółka decydująca o tym, kto zostanie dyrektorem. W momentach krytycznych odwoływała się – z dobrym skutkiem – do ofiarności publicznej. Od 1883 r. prowadziła przedsiębiorstwo na własny rachunek. Od 1893 r. dla ratowania jej bytu powstała spółka budowlana Pomoc. Jeszcze przed 1914 r. zawiązało się Towarzystwo Przyjaciół Sceny, które do 1916 r. sprawowało pieczę nad teatrem.

W Łodzi latem 1890 r. ukonstytuował się komitet, który zebrawszy 9000 rb. powierzył dyrekcję teatru Karolowi Kopczewskiemu, a po upływie roku przekazał ją Czesławowi Janowskiemu. W następnych latach nie mający żadnej osobowości prawnej „komitet teatralny" nieregularnie wspierał teatr finansowo. Tej nieformalnej grupie miłośników i propagatorów sztuki teatralnej udało się w 1903 r. uzyskać od władz carskich statut Polskiego Towarzystwa Teatralnego. Odtąd decydowało ono o obsadzie stanowiska dyrektora teatru, opłacało dzierżawę prywatnego budynku (w zamian wymagając np. przedstawień po zniżonych cenach dla uboższych warstw ludności), w kryzysowych sytuacjach wspomagało instytucję dodatkowymi zapomogami, mediowało w razie konfliktów. Towarzystwo to ogłosiło konkurs dramatyczny. Zainicjowało także powstanie Towarzystwa Akcyjnego Budowy Teatru. Po pożarze w 1909 r. sali Victorii dzięki wysiłkom Polskiego Towarzystwa Teatralnego przerobiono na potrzeby teatru magazyn przy ul. Cegielnianej. Instytucja ta miała istotny wpływ na funkcjonowanie teatru w mieście aż do 1921 r.

W Lublinie o kontraktach dzierżawnych od 1886 r. decydowała Spółka Akcyjna Teatr Lubelski, która sfinansowała budowę nowego gmachu. W 1909 r., wzorując się na doświadczeniach łódzkich, ukonstytuowało się Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego, które wydzierżawiło od spółki Teatr Lubelski budynek, biorąc na siebie odpowiedzialność za poziom i charakter lubelskiej sceny. Z zobowiązania tego wywiązywało się ze zmiennym powodzeniem.

Także w Wilnie w 1909 r. utworzono Towarzystwo Popierania Polskiej Sztuki Scenicznej, pragnąc wesprzeć (finansowo i moralnie) wysiłki Nuny Młodziejowskiej prowadzącej od trzech lat reaktywowany polski teatr, trzydzieści lat wcześniej zlikwidowany przez władze carskie. W 1912 r. w po-

rozumieniu z tym Towarzystwem wydzierżawiono nowo zbudowany Teatr na Pohulance.

O znaczeniu, jakie dla rozwoju życia teatralnego miała aktywność i zaangażowanie społeczności lokalnej, mogą świadczyć dwa przykłady. Kiedy w Sosnowcu, gdzie stały teatr istniał od 1897 r., w sezonie 1902/1903 nastąpił gwałtowny spadek frekwencji, ukonstytuował się zaraz komitet teatralny, który wspomógł teatr finansowo i umożliwił realizację postulatów artystycznych dyrektora teatru. Również w Kijowie inicjatywie Polskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki zawdzięczało miasto odrodzenie po półwiekowej przerwie stałej sceny polskiej. To ono zaprosiło bowiem na jej kierownika Franciszka Rychłowskiego (1912 – 1918) i wspierało go subwencją.

Prywatny przedsiębiorca bez wsparcia ze strony władz czy społeczeństwa praktycznie nie był w stanie utrzymać zespołu teatralnego w jednej miejscowości dłużej niż przez jeden, dwa sezony, choć zdarzały się wyjątki (Kalisz, Sosnowiec). W Warszawie dopiero po 1905 r. zaistniały warunki prawne do powstania teatrów prywatnych; wszystkie próbowały wyjść poza kanon repertuarowy i artystyczny Warszawskich Teatrów Rządowych. Tylko jeden, Teatr Mały, przetrwał do 1914 r., pozostałe – wykazujące większą determinację w dążeniu do odnowy sztuki teatralnej – miały krótki żywot: Wolna Scena przy Teatrze Małym (1910), Teatr Artystyczny (1911), Teatr Zjednoczony (1911 – 1912). Momentem przełomowym było otwarcie w 1913 r. Teatru Polskiego.

Generalnie rzecz biorąc, nawet ośrodki prowincjonalne średniej wielkości starają się utrzymać teatr jako trwały składnik życia kulturalnego. Efektem tych zabiegów jest sytuacja, w której zespoły teatralne wprawdzie się zmieniają, ale rzadko się zdarza, aby przez cały rok miasto było pozbawione teatru (jak np. w Częstochowie, Piotrkowie). Sezony bywają dłuższe lub krótsze, ale ich ciągłość zazwyczaj zostaje zachowana. Zespoły teatralne starają się instalować na dłuższy czas w jednym miejscu, wyjeżdżają, gdy zaczyna brakować publiczności, i znów powracają. Grywają na tej zasadzie w jednym mieście przez dwa, trzy, cztery lata lub odwiedzają je kilkakrotnie z przerwami. Wyjeżdżając do mniejszych miasteczek, reklamują się jako „łódzkie", „lubelskie" itp.

Prawie wszystkie „stałe" teatry (np. lubelski, kaliski. łódzki, sosnowiecki, poznański) latem dawały występy na odległej prowincji. Aktorzy Teatru Miejskiego w Krakowie i Teatru Miejskiego we Lwowie organizowali się w czasie wakacji w wędrujące grupy. W Królestwie Polskim całymi latami działały wędrowne zespoły teatralne. Zasilane młodymi siłami istniały aż do 1914 r. Zespoły te wędrowały między miastami instalując się w nich kolejno na pewien czas i stamtąd robiły wypady w pobliską okolicę. Tak więc nawet niewielkie miasteczka nie były całkiem odcięte od kontaktu z teatrem. Spośród trup wędrujących po Galicji wypada wymienić przynajmniej dwie. W latach 1907 – 1908 przemierzył ją trzykrotnie Teatr

Zapolskiej; od października 1912 r. do maja 1913 r. Teatr Premier odwiedził 16 miejscowości, od Tarnowa po Stanisławów.

Reasumując: poza Warszawą, Lwowem i Krakowem, ośrodkami teatralnymi o ponad stuletniej tradycji – pod koniec XIX wieku teatr staje się stopniowo trwałym elementem krajobrazu kulturalnego (przynajmniej od jesieni do wiosny) w kilku dużych miastach: Poznaniu, Lublinie, Łodzi, Sosnowcu, Kaliszu. Po roku 1905 udało się reaktywować – zlikwidowane przed laty sceny polskie najpierw w Wilnie (1906), potem w Kijowie (1912). Nie osłabiło to pozycji ani Warszawy, ani Lwowa czy Krakowa. Warszawa nadal szczyciła się największą liczbą wybitnie utalentowanych aktorów, mimo to teatr krakowski zyskał sobie miano – często zresztą gwałtownie kwestionowane – „świątyni sztuki", a to za sprawą repertuaru. Lwów okresowo współzawodniczył z Warszawą atrakcyjnością zespołu aktorskiego, z Krakowem ambicjami repertuarowymi. W latach 1908 – –1911 (za czasów dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza) z powodzeniem starał się do tej trójki dołączyć teatr łódzki, był on wtedy z pewnością najbardziej nowatorską sceną w Królestwie Polskim. Takie placówki pojawiły się też, jak wspomniałem, u boku skostniałych scen Warszawskich Teatrów Rządowych. Miały stosunkowo nieliczną widownię i szybko znikały bądź też rezygnowały ze swych ambitnych założeń. Szczęśliwym odstępstwem od tej zasady był los Teatru Polskiego. W sumie: teatr jako instytucja szybciej się upowszechniał i sprawniej organizował w zaborze rosyjskim niż austriackim czy pruskim.

W okresie Młodej Polski pojawia się też całkiem nowy typ teatru. Rozwój przemysłu u schyłku XIX wieku, rosnąca liczba ludności w miastach, zwłaszcza drobnomieszczaństwa i warstw najuboższych, prowadzi do powstania teatrów popularnych, przeznaczonych dla tych, którzy dotąd w teatrze w ogóle nie bywali, ledwie posiedli sztukę czytania i pisania lub nie posiedli jej wcale.

O powołaniu takich placówek debatowano już w czasach pozytywizmu. Realizacja tych idei była widomą próbą wzbogacenia szeroko rozumianej kultury ludowej, robotniczej i chłopskiej o nowe elementy. Około 1900 r. przybywa miast, w których obok scen „miejskich" (tzn. oficjalnych) pojawiają się sceny „ludowe". Od pierwszych różniły się dużo tańszymi biletami, słabszym poziomem zespołu aktorskiego (co nie zawsze oznacza, że złym) i repertuarem, do którego sporadycznie tylko trafiały wybitniejsze dzieła literackie (z klasyki lub dramaturgii współczesnej), dominowały zaś tzw. sztuki ludowe i rozrywkowe: komedie i farsy, wodewile i operetki, z latami przybywało utworów muzycznych.

Niemal we wszystkich większych ośrodkach miejskich funkcjonowały też okresowo placówki nazywane bądź to teatrami letnimi, bądź to „ogródkami". Widowiska (nieraz pod gołym niebem), połączone z konsumpcją, z założenia miały charakter rozrywkowy, dużo miejsca w ich repertuarze zajmowały wodewile i operetki. Wykonawcami były prowincjonalne zespo-

ły wędrowne. Około roku 1900 daje się zaobserwować wyraźny schyłek zainteresowań dla tego rodzaju produkcji, zyskują je natomiast scenki typu variété, na których z czasem pojawiły się charakterystyczne formy kabaretowe: monolog, piosenka.

Teatr w służbie świadomości i kultury narodowej

Kultura teatralna Młodej Polski stanowi w istocie kontynuację i konsekwencję dziewiętnastowiecznego rozumienia zadań i funkcji teatru w kraju pozbawionym państwa oraz narodowych instytucji publicznych. Przy wszystkich różnicach wynikających z odmienności uwarunkowań politycznych w poszczególnych zaborach wszędzie jest on traktowany właśnie jako instytucja publiczna, która z konieczności musi zastępować wszelkie inne służące w wolnym kraju wyrażaniu i kształtowaniu samowiedzy i aspiracji wspólnoty narodowej.

Po upadku powstania styczniowego w zaborach rosyjskim i pruskim teatr był jedynym miejscem, gdzie poza nabożeństwem kościelnym można było słyszeć publicznie język polski, praktycznie wyeliminowany z administracji, sądownictwa i oświaty, także z wszelkich zgromadzeń o charakterze oficjalnym. Inaczej było w zaborze austriackim, ale tym bardziej też oczekiwano tam od teatru służby narodowi. Spodziewano się nie tylko pięknej polszczyzny, ale również polskiego dramatu, utworów, którym wstęp na scenę tak w Królestwie Polskim, jak w zaborze pruskim został wzbroniony.

W Galicji cenzura niewielu utworom zamknęła drogę na deski sceniczne, podczas gdy w obu pozostałych zaborach instytucja ta bezwzględnie ingerowała w politykę repertuarową. Eliminowała utwory o tematyce zaczerpniętej z dziejów Polski, nawet nawiązujące do znanych wydarzeń, utwory, w których występowały, choćby w tle, postacie historyczne. Przede wszystkim zaś nie dopuszczano twórczości trzech wieszczów ani dzieł, które ze względu na obecne w nich idee, tematy, sytuacje, wypowiedzi, melodie, wstawki baletowe, kostiumy czy rekwizyty choćby pośrednio mogły kojarzyć się z losem Polaków, stać się pożywką dla odczuć i refleksji patriotycznych. Nie zezwalano również na krytykę ustroju polityczno-społecznego, na pokazywanie krzywdy, wyzysku, nędzy, nadużyć władzy. Rugowało to z repertuaru współczesną problematykę ideową, narodową i społeczną.

Mimo to społeczeństwo oczekiwało, iż w specyficznych polskich warunkach teatr będzie służył integracji narodu, będzie narzędziem komunikowania się, umacniania polskich tradycji, będzie upowszechniał ideały moralne i wzorce estetyczne, wreszcie – przywiązywano do tego dużą wagę – będzie dostarczał „godziwej rozrywki".

Teatr rzeczywiście wielokrotnie bywał jedyną ostoją polskości. W stopniu, w jakim to było możliwe, służył utrwalaniu świadomości i kultury narodowej, przypominając epizody z historii Polski, eksponując wątki ludo-

wo-fantastyczne rodzimego folkloru. Pielęgnował tradycję umacniającą poczucie odrębności i jedności narodowej. Nie tylko kultywował ojczysty język, obyczaj, strój, charakterystyczne „narodowe" typy, lecz propagował także literaturę polską, zaznajamiał z dramaturgią ubiegłych dziesiątków lat i inspirował dramaturgię współczesną. Obecność w nim arcydzieł pisarzy obcych była dowodem przynależności do kultury europejskiej i uczestnictwa w procesach cywilizacyjnych społeczeństwa polskiego.

Wielu swoim odbiorcom teatr dostarczał przede wszystkim wiedzy o naturze ludzkiej, pozwalał lepiej ją poznać, uczył rozumienia najpierw procesów psychologicznych, następnie społecznych, uczył odróżniania dobra od zła, piękna od brzydoty, cnoty od grzechu. Przypisywano mu bowiem ważne znaczenie, nie tylko patriotyczno-wychowawcze, ale w równym stopniu też społeczno-wychowawcze, widziano w nim instytucję o sile oddziaływania nie dającej się porównać z żadną inną. Oczekiwano więc od teatru propagowania ideałów moralnych, podnoszenia poziomu świadomości i wrażliwości estetycznej. Szansę realizacji tych oczekiwań dawał teatrowi jego ludyczny rodowód. Był bowiem teatr zarazem najszlachetniejszą formą rozrywki, odciągającą mniej wykształcone warstwy społeczeństwa od jej form prymitywnych, służących (według ówczesnego mniemania) zaspokajaniu niskich popędów. Miał też teatr niezwykłą siłę propagandową, agitacyjną, ze względu na swój wielotworzywowy charakter – jako jedyna sztuka apelował jednocześnie do zmysłów wzroku i słuchu. Dawało mu to szansę docierania do szerokich mas, do ludzi nie umiejących pisać i czytać, do środowisk pozbawionych możliwości kontaktu z kulturą literacką, nie stykających się dotąd z dziełami literatury dramatycznej.

Repertuar i praktyka inscenizacyjna

Teatr postrzegano dwojako. Z jednej strony widziano w nim sztukę najdoskonalszą, organiczne zespolenie wszystkich sztuk pięknych w jedną artystyczną całość, nadrzędną wobec literatury posługującej się tylko słowami, a więc abstraktami, odwołującej się wyłącznie do intelektu. Dramat nabierał ostatecznego kształtu dopiero na scenie, gdzie ukazywał się w zmysłowej, „realnej" postaci; gdzie widz stykał się z żywymi bohaterami, daleko bardziej sugestywnymi od konstrukcji literackich.

Z drugiej strony teatr był tylko dopełnieniem dramatu, sztuką zależną od literatury, służył jedynie konkretyzacji tekstu dramatycznego. Kiedy mówiło się o społecznym znaczeniu teatru, częściej niż na specyfice tej sztuki, łączącej słowo z obrazem, koncentrowano uwagę na tematyce i problematyce utworów literackich, od nich uzależniając ocenę wartości teatru, przenosząc punkt ciężkości ze sceny na tekst. Duża część środowisk artystycznych u progu XX wieku sprowadzała teatr przede wszystkim do r e p e r t u a r u, dla szerokiej publiczności zaś – teatr ucieleśniał się w a k t o r z e.

Największe zasługi w przekształceniu i zmodernizowaniu repertuaru, czyli nasyceniu współczesną dramaturgią naturalistyczną, symboliczną, poetycką tradycja przypisuje Tadeuszowi Pawlikowskiemu. Ta z dawna utrwalona opinia znajduje wątpliwe potwierdzenie w faktach. Dzieła tego nie mógł dokonać w Krakowie, gdzie dyrektorował w latach 1893 – 1899, kiedy to nowa dramaturgia polska była jeszcze w stadium formowania się. Dopiero w ostatnim sezonie mógł dać premiery pierwszych dramatów Stanisława Wyspiańskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Stanisława Przybyszewskiego, nieco wcześniej zaprezentować pierwsze znaczące dramaty Gabrieli Zapolskiej czy Lucjana Rydla. Współczesna dramaturgia europejska nie była przedmiotem jego systematycznego zainteresowania. We Lwowie w latach 1900 – 1906 teatr Pawlikowskiego pozostawał otwarty dla młodych twórców polskich, w większym stopniu uwzględniał również współczesną literaturę dramatyczną Europy, lecz uwaga opinii publicznej koncentrowała się już wówczas na poczynaniach repertuarowych teatru krakowskiego, którym w latach 1899 – 1905 kierował Józef Kotarbiński. Jego repertuar budowany był bardziej świadomie i konsekwentnie aniżeli lwowski Pawlikowskiego.

Obaj, Pawlikowski i Kotarbiński konkurowali ze sobą w dawaniu kolejnych premier dramatów Przybyszewskiego, Tadeusza Rittnera, Włodzimierza Perzyńskiego, Jerzego Żuławskiego, Rydla, Zapolskiej, jednak o wyjątkowej randze teatru w kulturze polskiej na początku XX wieku zadecydowały premiery, które odbyły się wtedy tylko w Krakowie. Stamtąd ewentualnie (później) utwory te trafiały na inne sceny. Na pierwszym miejscu trzeba wymienić twórczość Wyspiańskiego: *Wesele* (ten utwór wyjątkowo szybko wystawiono też we Lwowie), *Wyzwolenie, Protesilas i Laodamia, Bolesław Śmiały*. Posunięciem rewolucyjnym było włączenie do repertuaru najwybitniejszych utworów dramatycznych polskiego romantyzmu, które uchodziły dotąd za poematy nie poddające się scenicznej realizacji: *Kordian* Słowackiego, *Dziady* Mickiewicza (w inscenizacji Wyspiańskiego), *Nie-Boska komedia* Krasińskiego. Dzięki tym przedstawieniom (także prapremierom nie wystawianych dotąd dramatów Słowackiego *Złota Czaszka*, *Sen srebrny Salomei*, *Ksiądz Marek*) zmieniły się dotychczasowe wyobrażenia o walorach dramaturgii polskiej, podważone zostały tradycyjne poglądy o granicach potencji teatralnej literatury dramatycznej. Wówczas narodził się kanon polskiego „repertuaru narodowego".

Teatr krakowski za czasów Kotarbińskiego był zresztą równie „narodowy" co „europejski". Kotarbiński, częściej niż Pawlikowski we Lwowie, dawał polskie prapremiery utworów takich mało w Polsce znanych lub w ogóle nie grywanych pisarzy, jak m.in. Henryk Ibsen, Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Maksym Gorki, Oskar Wilde, Lew Tołstoj, Frank Wedekind, Maurycy Maeterlinck.

Tę zasadniczą tendencję podtrzymał następca Kotarbińskiego – Ludwik Solski (dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie w latach 1905 – 1913).

Pojawiły się nowe premiery dramatów Wyspiańskiego (m.in. *Noc listopadowa*, *Legion*), nowe inscenizacje romantyków. Istotną rolę odgrywały dramaty Adolfa Nowaczyńskiego. W klasyce obcej zwracały uwagę przedstawienia starożytnej dramaturgii greckiej, kilkanaście komedii Moliera (z reguły po raz pierwszy w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego), w repertuarze współczesnym – liczne premiery Ibsena i Shawa, dramaty Hauptmanna, Gorkiego, Wilde'a. Publiczność krakowska obejrzała wystawiane po raz pierwszy w Polsce utwory Czechowa (*Wujaszek Wania*, *Wiśniowy sad*, *Czajka*), a także dramat Strindberga *Ojciec*.

Nie ulega wątpliwości, że teatr krakowski miał wyraźnie ukształtowany profil literacki. Kilkakrotnie, w krótkich okresach, usiłował konkurować z nim teatr lwowski – tak za czasów Pawlikowskiego, jak i Ludwika Hellera (dyrektor teatru we Lwowie w latach 1906 – 1918). Utarło się przekonanie, że Warszawskie Teatry Rządowe pozostawały pod względem repertuarowym daleko w tyle za obu scenami galicyjskimi. Bardziej skrupulatne zestawienie repertuaru tych trzech miast wykazuje jednak, że warszawskie sceny nie były tak opóźnione w przyswajaniu sobie nowej dramaturgii, jak się powszechnie sądzi. Pojawiała się ona w Warszawskich Teatrach Rządowych (po 1905 r. też na scenach prywatnych) zazwyczaj

Wesele Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Ludwik Solski i Stanisław Wyspiański. Teatr Miejski we Lwowie, 1901

z kilkumiesięcznym, czasem rocznym, opóźnieniem (wyjąwszy dzieła wielkich romantyków i Wyspiańskiego, eliminowane do 1905 r. przez cenzurę). Inna rzecz, że w wykonaniu aktorów nawykłych do repertuaru tradycyjnego, do tradycyjnych środków wyrazu, przy mniej licznym w stosunku do ogólnej liczby mieszkańców miasta modernistycznym środowisku artystycznym, spotykała się owa dramaturgia z mniejszym zainteresowaniem.

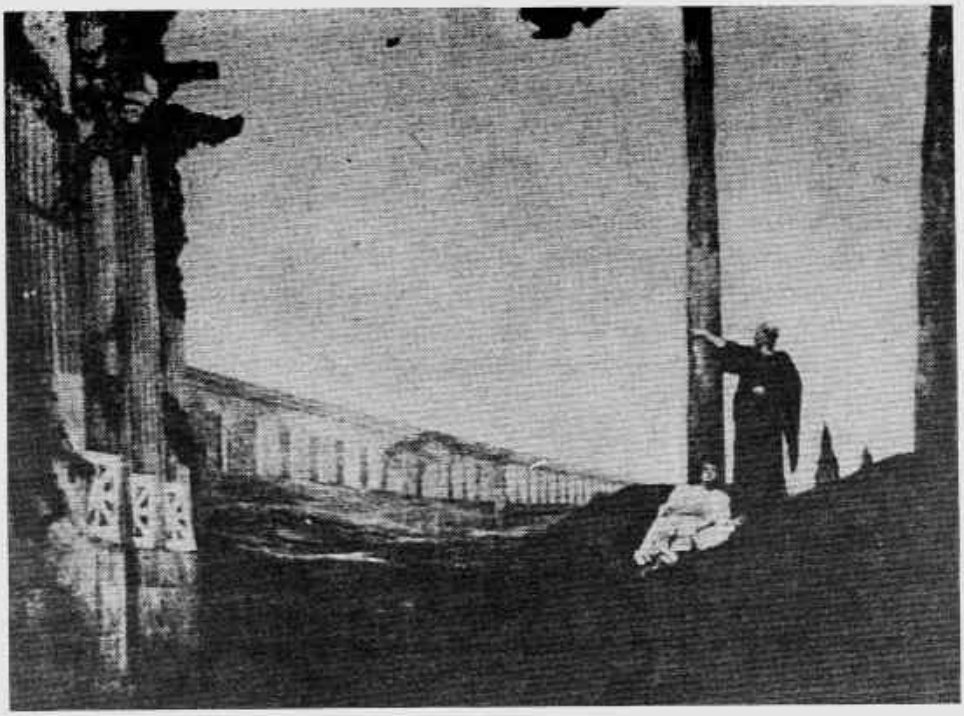
Prawdopodobnie nieliczne w owym czasie grono publiczności świadomej rangi prezentowanego repertuaru zdecydowało, że w opinii powszechnej nie istnieje świadomość oryginalności propozycji literackich teatru łódzkiego za czasów dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza (1908 – 1911), które były nadzwyczaj owocne, zarówno gdy idzie o twórczość rodzimą, jak i obcą. Zagrano wtedy po raz pierwszy w Królestwie Polskim „całe" *Wesele* oraz *Dziady* (w układzie Wyspiańskiego), oba dramaty naturalnie poważnie okrojone przez cenzurę; tu odbyły się prapremiery *Irydiona* Krasińskiego, *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Klątwy* Wyspiańskiego. W repertuarze łódzkim były też zresztą i inne dramaty, nie brakowało komedii Fredry, spośród współczesnych dramaturgów grano m.in. Rittnera, Perzyńskiego, Przybyszewskiego. Z repertuaru obcego oglądano utwory od Arystofanesa przez Szekspira, Moliera po Ibsena, Gorkiego, Czechowa (polska prapremiera *Trzech sióstr*), Strindberga (polska prapremiera *Panny Julii*).

Ten ambitny repertuar stanowi jednak wyjątek na tle pracy teatrów prowincjonalnych. Bliższy owej normie był repertuar teatru poznańskiego, można go określić jako popularny, ludowy – przeznaczony dla publiczności mieszczańsko-plebejskiej. Taki typ widowni i taki typ repertuaru dominował wszędzie poza Krakowem, Lwowem i Warszawą.

Oczywiście i w tych trzech miastach podstawą repertuaru była komedia i farsa. W Galicji bardzo chętnie oglądano popularne dramaty narodowe, wszędzie – sztuki ludowe, wykorzystujące folklor wiejski i miejski, pełne nachalnej moralistyki. Zawsze z aprobatą spotykały się przedstawienia bogate w efekty inscenizacyjne, o dużych walorach widowiskowych (np. baśnie dramatyczne), oczywiście melodramaty.

Politykę repertuarową i praktykę inscenizacyjną kształtowały w gruncie rzeczy paradoksalnie sprzeczne założenia co do roli i możliwości teatru, z jednej strony, i natury sztuki teatralnej – z drugiej. Na co dzień teatr programowo oddawano w służbę literatury, ale równocześnie powszechnie obowiązywało przekonanie o realistycznej istocie teatru, który miał przede wszystkim przemawiać do zmysłów, atakując siłą konkretów.

Teatr w powszechnym mniemaniu miał być tylko pośrednikiem między tekstem a jego odbiorcą. Tekst był podstawowym nośnikiem sensów widowiska, ale granice możliwości teatru wyznaczała jego „cielesność", zakotwiczenie w rzeczywistości konkretnego środowiska, „skazanie" na problemy konkretnego człowieka, konkretnej grupy ludzkiej, dylematy i zagadki psychiki.



Irydion Zygmunta Krasińskiego. Reżyseria Arnold Szyfman, scenografia Karol Frycz. Teatr Polski w Warszawie, 1913

Teatr ambitny identyfikowano z repertuarem wartościowym literacko, ale w rzeczywistości wyraźna była tendencja do ograniczenia utworów wprowadzanych na scenę do tych, które odpowiadały ówczesnemu rozumieniu istoty sztuki teatralnej lub miały kształt zbliżony do tradycyjnego modelu konstrukcji dramatycznej. Premiery arcydzieł dramaturgii romantycznej spotykały się ze sprzeciwem młodych i starych krytyków tak ze względu na ich konstrukcję, jak z uwagi na nieprzeciętne walory literackie, intelektualne, do których prezentacji scena była rzekomo miejscem nieodpowiednim. Teatr miał eliminować pracę wyobraźni, zabijać fantazję, dawać tylko wrażenia gotowe, łatwo przyswajalne.

Pozornie był to teatr słowa (na widowni siedzieli „słuchacze", a nie „widzowie"), lecz nie wierzył w jego moc, jeśli nie było poparte konkretem, nie wierzył w jego wartość autonomiczną. Słowo zostało w nim ubezwłasnowolnione, pozbawione walorów kreacyjnych, poetyckich, wzbraniano mu służyć spekulacjom intelektualnym, dostarczać wysublimowanych doznań estetycznych. Stąd brał się przepych inscenizacyjny, bogactwo dekoracyjne utworów romantyków, słowo ginęło wśród rzeczy. Wszyscy pytali o straty literatury, nikt nie pytał o zyski teatru.

Choć teatr miał służyć literaturze, to w praktyce koncentrował się nie na prezentacji świata przedstawionego dzieła dramatycznego, lecz na realiach epoki, środowiska – istniejących obiektywnie, niezależnie od utworu literackiego.

Model teatru jawił się jako dany raz na zawsze. Reżyser – starając się o zachowanie pierwotnego sensu utworu literackiego – zamiast myśleć o znalezieniu dla nowej formy literackiej odpowiedniej formy widowiska teatralnego, uciekał się do inscenizacji już wypróbowanych, „sprawdzonych". W potocznej praktyce nikt nie myślał o autonomii sztuki teatru wobec literatury. W Polsce okresu modernizmu – z zupełnie sporadycznymi wyjątkami – był to problem czysto teoretyczny. Dyskusje na temat reformy sztuki teatralnej pojawiły się około 1905 r., a nasiliły się po roku 1910.

Miejsce aktora

Dramaty symboliczne, romantyczne i neoromantyczne dopiero stopniowo z upływem czasu uzyskiwały kształt inscenizacyjny zbliżony do ich założeń estetycznych. Co prawda, przywiązywano coraz większe znaczenie do pracy reżysera, m.in. miał znaleźć sceniczny ekwiwalent stylistyczny utworu literackiego (nowa dramaturgia zmuszała do przenoszenia punktu ciężkości z pojedynczych ról na zespołowość gry, jednolitość przedstawienia – co już wcześniej było postulowanym ideałem), jednak nadal w centrum uwagi ówczesnego teatru i ówczesnej publiczności obok dramaturgii stał aktor – w okresie Młodej Polski przesłaniający niemal wysiłek reżysera i dekoratora.

W owej epoce pojawiają się nowe formy aktoromanii i gwiazdorstwa. Wbrew pozorom nie jest to czas schyłku legend aktorskich, przeciwnie – rodzą się nowe, a szczególna pozycja społeczna ich bohaterów stale rośnie. Złożyło się na to kilka przyczyn.

Teatr, cieszący się dotąd wyjątkowym uznaniem jako instytucja społeczna, uzyskał teraz dodatkowy blask jako instytucja artystyczna, jednocząca literaturę, malarstwo, muzykę. Środowisko teatralne, sam teatr, stały się tematem wielu utworów literackich. Modernizm interesował się wybitnymi indywidualnościami. Eksponowaniu ich sprzyjał „nowy dramat", rozbijający tradycję *emploi*, zamiast problemów społecznych wnoszący problemy psychologiczne, metafizyczne, miast „typów" prezentujący dylematy nietuzinkowych jednostek. Autorzy pozostawiali aktorom dużą swobodę w ostatecznym kształtowaniu postaci, zmuszali do „grania sobą", wbudowywania w rolę własnych doświadczeń, przemyśleń, toteż trudno było niekiedy oddzielić rolę od kreującego ją artysty. Miejsce wcześniejszej fascynacji warsztatem, rzemiosłem gwiazdy, zajmuje teraz fascynacja jego osobowością. Wielkiemu aktorowi przyznaje się teraz prawo – jak pisarzowi, muzykowi, plastykowi – do własnego sposobu widzenia i przeżywania świata oraz ceni

się umiejętność przekazywania owych wartości publiczności. Zyskuje on status autentycznego twórcy.

Eksponowaniu aktora-artysty sprzyjał tak naturalizm, chętnie penetrujący problemy środowisk dotąd znajdujących się na marginesie uwagi pisarzy dramatycznych, jak i modernizm, koncentrujący uwagę na problemach artysty i środowiska artystycznego. Przynależność do bohemy artystycznej nobilituje aktora. Dotąd negatywna, a przynajmniej sceptyczna postawa widowni teatralnej wobec aktora (jednostki nie przestrzegającej ogólnie przyjętych norm współżycia społecznego, zasad moralnych) ulega częściowo przewartościowaniu, okazuje się on bowiem niepogodzonym ze światem dekadentem, kapłanem i ofiarą sztuki. Tak np. świadomie wykreowała siebie na człowieka „końca wieku" – uwikłanego w dylematy sztuki, miłości i śmierci, żyjącego między melancholią a cynizmem – Maria Wisnowska, ulubienica warszawskiej publiczności. Tragiczna śmierć aktorki (1890) dodatkowo ugruntowała legendę niezwykłej artystki, wokół jej losu osnuto kilka utworów literackich. W wielu innych można wskazać postacie mające za prototyp konkretnych ludzi teatru (Tadeusz Pawlikowski, Irena Solska).

Pozycja najwybitniejszych aktorów uległa zmianie przez ich – teraz oczywistą – przynależność do elity kulturalnej i intelektualnej miasta. Zarobki – bywało – kwalifikowały ich do grupy najlepiej wynagradzanej inteligencji. Formą nobilitacji były chętnie i często wystawiane portrety i rzeźby pędzla i dłuta cenionych plastyków. Niektórzy aktorzy potrafili stworzyć własny styl ubierania się, naśladowany potem przez wielbicieli (np. Kazimierz Kamiński), powstawały dramaty pisane dla konkretnych wykonawców, tworzone z myślą o ich szczególnych cechach psychologicznych czy artystycznych (np. Jerzy Żuławski napisał kilka dramatów z myślą o Irenie Solskiej). Awansowi aktora w hierarchii społecznej sprzyjał rosnący poziom ich przygotowania zawodowego i wykształcenia ogólnego, nie bez znaczenia dla pozycji aktorek była postępująca emancypacja kobiet.

Opisany tu zespół wyznaczników pozycji społecznej nie zawsze występował łącznie, ograniczał się w istocie do aktorskiej elity, jednostek najwybitniejszych i wybitnych, pracujących przede wszystkim w dużych ośrodkach. Uzależniony był on od skali talentu i rodzaju instytucji, w której aktor był zatrudniony. Nadal pewna część społeczeństwa postrzega go jako „komedianta", „błazna". W mniejszym stopniu dotyczyło to stałych placówek teatralnych, tradycjami sięgających XVIII wieku, najczęściej zaś członków zespołów wędrownych, a także pracowników scen adresowanych do mniej „kulturalnego", mało wybrednego odbiorcy.

Lata wojny 1914 – 1918

Wybuch wojny w 1914 r. spowodował przede wszystkim organizacyjną i ekonomiczną destabilizację życia teatralnego. Zjawiskiem niemal powszechnym stały się teatry prowadzone przez zrzeszenia aktorskie (tzw. działówki); nie korzystały one z żadnych dotacji, a ich członkowie dzielili się zarobkiem według reguł przyjętych w każdej „spółdzielni". Tak było również w Warszawie, gdzie opuszczające miasto w lipcu 1915 r. władze rosyjskie zawiesiły funkcjonowanie Warszawskich Teatrów Rządowych, kładąc kres istniejącej od lat trzydziestych XIX wieku instytucji; powstało Zrzeszenie Artystów Teatru Rozmaitości. Analogiczne Zrzeszenie Artystów przejęło w zarząd prywatny Teatr Polski. Wyjątkiem było wzięcie przez miasto jesienią 1915 r. Teatru im. Słowackiego w Krakowie: ku zaskoczeniu wieloletnich sceptyków prowadzenie sceny przez miasto we własnym zarządzie dało obiecujące wyniki finansowe.

Teatry czasów wojny, bez względu na sposób administrowania, były na ogół mierne, głównie na skutek odpływu publiczności. Wiele miast w trakcie działań wojennych przechodziło z rąk do rąk. Wiele „działówek" szybko kończyło swój żywot, zamiast nich powstawały jednak zaraz nowe, bowiem aktorzy szukali środków do życia. Mimo niespokojnego czasu w większych miastach próbowano tworzyć wciąż nowe sceny i scenki; niektóre z nich egzystowały nawet czas dłuższy. Teatry *stricte* dramatyczne stanęły w obliczu dwojakiej konkurencji: rozwijających się szybko kinematografów oraz teatrzyków małych form, rozrywkowych, imprez o charakterze mieszanym (kabaret, *variété*, estrada). Bardzo dużo tego rodzaju placówek rodziło się w Warszawie. Istniały kilka tygodni, kilka miesięcy, rzadko kilka lat; taką trwałą pozycję zdobyły sobie kabarety Miraż, Czarny Kot, Sfinks, dla których teksty pisywali m.in. Antoni Słonimski i Julian Tuwim.

W repertuarze teatrów dramatycznych dominowała komedia, na którą w czasie wojny czekała publiczność. Równolegle, w zależności od sytuacji politycznej i wojennej, pojawiały się utwory patriotyczne – bądź to antyrosyjskie, bądź antyniemieckie, od lat nieobecne z przyczyn cenzuralnych. W ambitniejszych teatrach zwiększał się udział twórczości polskiej. Wymienić tu należy zwłaszcza Kraków, gdzie w latach 1916 – 1918, gdy dyrektorem teatrów miejskich był Adam Grzymała-Siedlecki, utwory rodzime wypełniały 70% repertuaru. Składał się nań staranny wybór komediowego dorobku teatru krakowskiego okresu Młodej Polski oraz otoczona pietyzmem twórczość Stanisława Wyspiańskiego.

Zjawisko eksponowania polskiego repertuaru komediowego, a obok ambitnej twórczości narodowej, arcydzieł dramaturgii romantycznej (Słowacki) i modernistycznej (Wyspiański) jest również charakterystyczne dla

teatrów działających wówczas poza granicami Polski, w Wiedniu, a zwłaszcza w Rosji.

Teatr w stolicy Austrii powstał po zajęciu przez wojska rosyjskie Lwowa; występowali w nim aktorzy lwowscy, a także krakowscy. Pomiędzy grudniem 1914 a kwietniem 1915 r. kierował nim Ludwik Heller. Od sierpnia 1915 do kwietnia 1916 r. działał również teatr prowadzony przez Tadeusza Rittnera oraz Ignacego Nikorowicza (pierwszy zajmował się również reżyserią).

Bardzo ożywione było polskie życie teatralne w Rosji. Zostali tam deportowani przez władze carskie pracujący w Królestwie Polskim aktorzy posiadający obywatelstwo austriackie; było wśród nich wielu wybitnych. W latach 1915 – 1916 polskie imprezy teatralne odbywały się w Samarze, Riazaniu, Charkowie, Jałcie, Piotrogrodzie, Saratowie, Orle, Symbirsku, Moskwie i, naturalnie, w Kijowie, gdzie przedstawienia polskie były grane regularnie już od 1912 r. W sezonie 1915/1916 ośrodkiem, który w znacznym stopniu zadecydował o drogach rozwoju teatru polskiego w dwudziestoleciu międzywojennym, była Moskwa, w następnych dwóch sezonach, zwłaszcza w sezonie 1916/1917, takim ośrodkiem stał się Kijów.

W Moskwie między sierpniem 1915 r. a lipcem 1918 r. zorganizowano sześć „działówek", najważniejszą z nich była trzecia, funkcjonująca przez trzy wiosenne miesiące 1916 r. pod kierownictwem Arnolda Szyfmana. W repertuarze znalazły się: *Zemsta* Fredry, *Fantazy*, *Lilla Weneda* Słowackiego, *Klub kawalerów* Bałuckiego, *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego, *Wesele*, *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego. Odbyły się dwa wieczory: Mickiewiczowski i Szekspirowski. W przedstawieniach występowali m.in. Michał Tarasiewicz, Juliusz Osterwa (także reżyserował), Stefan Jaracz, Antoni Fertner, Wojciech Brydziński, dekoracje były dziełem Wincentego Drabika. Zespół grał w sali Teatru Kameralnego Aleksandra Tairowa. Ogromne znaczenie miała możliwość bezpośredniej obserwacji przedstawień sławnego Teatru Artystycznego, zapoznanie się metodami pracy Konstantego Stanisławskiego, osobiste kontakty z nim oraz Władimirem Niemirowiczem-Danczenką. Nie można przeoczyć obecności w Moskwie oraz aktywnego udziału w życiu teatralnym i artystycznym (artykuły, prelekcje, dyskusje, spotkania) Mieczysława Limanowskiego. Ten „epizod" zadecydował m.in. o kierunku późniejszych działań jego oraz Osterwy.

W sezonie 1916/1917 czołówka aktorska z Jaraczem, Osterwą, Tarasiewiczem znalazła się w Kijowie. Osterwa objął kierownictwo artystyczne, reżyserami pomocniczymi byli Jaracz i Tarasiewicz, dekoracje projektował Drabik. Prowincjonalny teatr stał się najlepszą sceną polską w Rosji, a właściwie najlepszą wśród wszystkich ówczesnych scen polskich. Świetny zespół pośród wielu komedyjek i fars dał nowatorsko pomyślane przestawienia dramatów Kochanowskiego, Zabłockiego, Słowackiego, Orkana, Wyspiańskiego, Żeromskiego. Sezon 1917/1918 nie był już tak udany. Do dramatycznych wydarzeń wojennych, kataklizmów politycznych, gospo-

darczych, doszły ostre konflikty w zespole, który opuścili Drabik, Jaracz i Osterwa. Od kwietnia do lipca 1918 r. pracowali w Nowym Teatrze Polskim, który uchodzi za „prototyp warszawskiej Reduty".

Jest jeszcze jeden powód wyjątkowego wówczas znaczenia Kijowa dla dzieła reformy teatru polskiego. Od wiosny 1915 r. skupiła wokół siebie grupę młodzieży Stanisława Wysocka, która od lutego 1916 r. do grudnia 1917 r. prowadziła Studya: równocześnie szkołę aktorską i teatr. Inspiracji do stworzenia tej instytucji dostarczyło I Studio Teatru Artystycznego. Był to pierwszy polski teatr eksperymentalny; wychodził od założeń Stanisławskiego, lecz zrywał z konwencją teatru naturalistycznego, korzystał z doświadczeń Maxa Reinhardta; stanowił jeden z nielicznych przykładów „polskiej sztuki poszukującej".

Poszukiwania nowych rozwiązań podejmowano w tamtych latach sporadycznie w Łodzi, gdzie w sezonie 1916/1917 kierownikiem literackim został Bolesław Leśmian, który w niekonwencjonalny sposób wyreżyserował również kilka premier, w sezonie 1917/1918 nowatorskie próby dekoracyjne przedstawił Andrzej Pronaszko. W Wiedniu (nieco wcześniej) oryginalnie jako scenograf debiutował Iwo Gall (*Hamlet*).

Okres wojny, chaosu organizacyjnego, kłopotów bytowych, kompromisów repertuarowych był równocześnie czasem poszukiwań oblicza przyszłego teatru polskiego, wolnego od niewoli politycznej i skostniałych pojęć o aktorstwie, reżyserii, scenografii, sztuce.

Bibliografia

DZIEJE TEATRU polskiego, 1988, t. IV, cz. 1, red. Tadeusz Sivert, Warszawa.

DZIEJE TEATRU polskiego, 1988, t. IV, cz. 2, red. Tadeusz Sivert, Warszawa.

MICHALIK Jan, 1985, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893 – 1915*, cz. 1, vol. 1 – 2, Kraków.

MICHALIK Jan, 1985, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893 – 1915*, cz. 1, vol. 3, Kraków.

MYŚL TEATRALNA Młodej Polski, 1966, wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk, Warszawa.

SEMPOLIŃSKI Ludwik, 1968, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa.

TUSZYŃSKA Agata, 1990, *Wisnowska*, Warszawa.

WILSKI Zbigniew, 1990, *Aktor w społeczeństwie*, Warszawa.

WŚRÓD MITÓW teatralnych Młodej Polski, 1983, red. Irena Sławińska i Maria Barbara Stykowa, Kraków.

KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA Anna, 1995, *Scena obiecana*, Łódź.

TABORSKI Roman, 1983, *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków.

TABORSKI Roman, 1991, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru*, Kielce.

TEATRY DRAMATYCZNE W DWUDZIESTOLECIU I PODCZAS WOJNY

Rafał Węgrzyniak

Organizacja życia teatralnego * Główne ośrodki, zespoły i dyrektorzy * Lata wojny 1939 – 1945

Organizacja życia teatralnego

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r. zapoczątkowało w życiu teatralnym trzy procesy: dostosowywania jego zasięgu do granic państwa, poszukiwania nowych form mecenatu oraz wprowadzania przepisów i zasad mających odtąd obowiązywać w działalności teatralnej.

W pierwszym sezonie 1918/1919 działało 15 teatrów w siedmiu miastach: Warszawie, Krakowie, Lublinie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu i Wilnie. W latach 1918 – 1922, w okresie tworzenia się organizmu państwowego i walki o rozszerzenie granic, władze polityczne dostrzegały w teatrze czynnik sprzyjający procesom integracyjnym, budzeniu świadomości narodowej oraz kształtowaniu poczucia przynależności do państwa, zwłaszcza na ziemiach zamieszkałych przez społeczności o chwiejnej tożsamości, poddane długotrwałej germanizacji czy rusyfikacji, albo też o charakterze wieloetnicznym, często z przewagą Żydów, Niemców, Ukraińców, Białorusinów czy Litwinów. W latach 1919 – 1921 na Śląsku Cieszyńskim, Górnym Śląsku, Warmii i Mazurach, Powiślu oraz w Poznańskiem działały teatry plebiscytowe utworzone i utrzymywane przez Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej. Od 1918 do 1922, zwłaszcza w okresie wojny polsko-bolszewickiej, istniały podlegające Ministerstwu Spraw Wojskowych teatry żołnierskie czy frontowe. Szczególną opieką otoczono też w pierwszych latach niepodległości teatry na Kresach Zachodnich i Wschodnich pozostające w gestii Prezydium Rządu. Zdecydowanie większą wagę przywiązywano do uruchamiania polskich scen w miastach dawnego zaboru pruskiego. W roku 1919

jako pierwsza w tej dzielnicy zainaugurowała działalność scena dramatyczna Teatru Wielkiego w Poznaniu, w tym samym roku odbyło się pierwsze przedstawienie polskie w Bydgoszczy. W roku 1920 dał pierwsze spektakle w Gdańsku objazdowy Teatr Polski, otwarto Górnośląski Teatr Narodowy w Bytomiu i Państwowy Teatr Narodowy w Toruniu, w 1921 rozpoczął działalność Teatr Pomorski w Grudziądzu, w 1922 zaś w Katowicach Teatr Polski (późniejszy Teatr Śląski im. Wyspiańskiego). W tym samym czasie powołano zaledwie jeden teatr na Kresach Wschodnich, w Grodnie (1921). Dopiero w roku 1930 otwarto w Łucku Teatr Wołyński im. Słowackiego, a w 1933 w Stanisławowie Teatr Pokucko-Podolski. W ostatnim sezonie 1938/1939 działało w Polsce 31 scen w 15 miastach: Warszawie, Bydgoszczy, Częstochowie (od 1928), Grodnie, Kaliszu (od 1936), Katowicach, Krakowie, Lwowie, Łodzi, Łucku, Poznaniu, Sosnowcu (od 1919), Stanisławowie, Toruniu i Wilnie. Na szesnaście miast wojewódzkich aż sześć nie miało stałego teatru (Białystok, Brześć, Kielce, Lublin, Nowogródek i Tarnopol). W Lublinie, posiadającym stałą scenę do 1933 r., regularnie występował teatr łucki, który, podobnie jak grodzieński, kaliski, katowicki, sosnowiecki, stanisławowski i toruński, prowadził systematyczną działalność objazdową. Począwszy od 1925 r. Reduta, najpierw z Wilna, a potem z Warszawy ruszała w objazd rokrocznie aż do roku 1939, docierając do dwustu miejscowości we wszystkich województwach. Istniały też zespoły występujące wyłącznie w terenie, takie chociażby jak działający od 1931 poznański Teatr Narodowy. Polskie teatry dramatyczne dawały regularnie przedstawienia w ponad stu pięćdziesięciu miastach, także w tych leżących poza granicami, w Bytomiu, Gliwicach, Zabrzu, Raciborzu, Strzelcach, Opolu oraz Gdańsku, a „imponujący rozwój objazdów był najważniejszą zdobyczą dwudziestolecia w dziele upowszechniania kultury teatralnej" (Marczak-Oborski, 1985, s. 73).

Państwo w latach dwudziestych nie utrzymywało scen dramatycznych, aczkolwiek istniały rozmaite precedensy, jak np. Państwowy Teatr Narodowy w Toruniu (po dwóch sezonach przekształcony już jednak w Teatr Miejski). Podstawową przyczyną tego stanu rzeczy była słabość finansowa państwa. Dominowały więc teatry miejskie. Zarządy miejskie, dysponujące własnym budżetem oraz majątkiem w postaci budynków teatralnych, wydzierżawiały przedsiębiorcom prywatnym sale lub powierzały dyrektorom prowadzenie zespołów na określonych warunkach. Nawet byłe Warszawskie Teatry Rządowe musiały przejść pod Zarząd Miasta w 1919 r. (zgłoszony przez ministra kultury i sztuki, Zenona Przesmyckiego, projekt upaństwowienia ich upadł z powodu braku środków budżetowych). Zespoły Opery, Dramatu i Farsy, teatry: Wielki, Rozmaitości, Letni, Praski, a następnie im. Bogusławskiego, zarządzane były więc przez Dyrekcję Generalną Teatrów Miejskich aż do 1931, kiedy na skutek kryzysu gospodarczego Zarząd Miejski zmuszony został do wyłączenia tych scen z budżetu i powierzenia ich prowadzenia na własny rachunek przedsiębiorcom. Reprezen-

tacyjna scena państwa, Teatr Narodowy, otwarty w 1924 w urządzonej na nowo po pożarze sali Rozmaitości, miał więc status teatru miejskiego.

Kryzys gospodarczy z 1929 r. dotknął nie tylko warszawskie Teatry Miejskie, z kłopotami finansowymi borykały się wówczas wszystkie sceny, a jego skutki były odczuwalne aż do roku 1935. W sezonie 1933/1934 za sprawą najbardziej utalentowanego prywatnego przedsiębiorcy, Arnolda Szyfmana, powstał koncern Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej (TKKT), w skład którego najpierw wszedł Teatr Polski i Mały, w następnym sezonie Teatr Narodowy (ze swą kameralną sceną – Teatrem Nowym) oraz Letni, a w kolejnym – Stołeczny Teatr Powszechny grający w peryferyjnych dzielnicach Warszawy. W ramach TKKT doszło do połączenia kapitału prywatnego, miejskiego i przede wszystkim państwowego. Do końca sezonu 1935/1936 zarząd TKKT, w skład którego wchodzili – oprócz Szyfmana – Władysław Zawistowski, Juliusz Kaden-Bandrowski, wiceminister spraw wewnętrznych Wojciech Korsak oraz politycy sanacyjni i biznesmeni, utrzymywał Dyrekcję Generalną, którą cechował biurokratyczny bezwład i brak umiejętności sprawnego zarządzania. Poszczególnym scenom przywrócono więc samodzielność. Powstanie TKKT było przejawem dążenia do etatyzacji życia teatralnego w Polsce nasilającego się na skutek doświadczeń z czasu wielkiego kryzysu oraz pod wpływem organizacji życia kulturalnego wprowadzonej w Związku Sowieckim czy w III Rzeszy. Nieprzypadkowo na scenach należących do TKKT podjęto próby wykorzystania teatru do propagowania ideologii piłsudczykowskiej.

Wcześniej państwo wspierało teatry poprzez subwencje z kasy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W sezonie 1929/1930 ministerstwo wypłaciło 21 teatrom tylko 500 000 złotych subwencji (w tym samym czasie gminy miejskie przekazały im 8 000 000 złotych). Polskie teatry dramatyczne mogły liczyć na wsparcie finansowe z różnych stron. Prowadzona przez Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego scena katowicka otoczona opieką wojewody Michała Grażyńskiego otrzymywała subwencję Sejmu Śląskiego. Teatr w Łucku wspierał wojewoda Henryk Józewski za pośrednictwem Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej na Wołyniu. W gorszej sytuacji znajdowały się teatry mniejszości narodowych, żydowskie, niemieckie, rosyjskie, ukraińskie i białoruskie, którym ograniczono subwencje i które poddawano rozmaitym szykanom aż do likwidacji włącznie. (W 1928 r. minister spraw wewnętrznych wydał okólnik zobowiązujący władze wojewódzkie do ścisłej ewidencji oraz specjalnej kontroli widowisk obcojęzycznych.)

Teatry prywatne nie należały w dwudziestoleciu do rzadkości. Obok znakomicie prowadzonych, Teatru Polskiego i Małego Arnolda Szyfmana, konkurujących z Teatrami Miejskimi w Warszawie, pojawił się w Krakowie Teatr Bagatela Mariana Dąbrowskiego (działający przez siedem sezonów 1919 – 1926), a w Poznaniu Teatr Nowy Mieczysława Rudkowskiego (istniejący aż czternaście sezonów 1923 – 1937). W latach trzydziestych

w Warszawie powstawały prywatne teatry prowadzone przez aktorów: w roku 1930 Ateneum Stefana Jaracza, w 1932 r. Teatr Kameralny Karola Adwentowicza, żoliborski Teatr im. Żeromskiego Ireny Solskiej, Instytut Reduty Juliusza Osterwy, w 1934 r. Comoedia Eugeniusza Poredy, a w 1935 r. Teatr Malickiej. Sceny te na ogół wspierane były jednak przez państwo, związki zawodowe lub stowarzyszenia.

W okresie wielkiego kryzysu Związek Artystów Scen Polskich propagował prowadzenie teatrów przez zrzeszenia aktorów pod egidą i z gwarancjami ZASP. Idea ta urzeczywistniona w kilku teatrach w latach 1929–1932 wkrótce została zarzucona. Jedną z przyczyn propagowania tzw. teatrów ZASP-owych był narastający konflikt pomiędzy Związkiem broniącym interesów aktorów a Związkiem Dyrektorów Teatrów Polskich, który doprowadził w 1931 r. do strajku teatralnego. Dyrektorzy teatrów uznali za niemożliwe w warunkach kryzysu, gdy frekwencja spadła do 35%, respektowanie konwencji narzuconych przez ZASP w 1921 r., a gwarantujących aktorom roczne kontrakty, płatny urlop, minimalną gażę i przestrzeganie regulaminu pracy. Pomimo okresowego zawieszenia, zasady wprowadzone przez ZASP zachowały moc obowiązującą, gdyż do teatru, który nie zawarł konwencji z Zarządem Głównym Związku, nie wolno się było angażować, a istniał wówczas przymus organizacyjny, tzn. aktorzy nie zrzeszeni nie mieli wstępu na sceny zawodowe.

Przepisy prawne dotyczące prowadzenia działalności teatralnej dość długo czekały na ujednolicenie. Wprawdzie 7 lutego 1919 r. wydany został dekret „w przedmiocie przepisów tymczasowych o widowiskach", ale obowiązywał on tylko na terenie byłego zaboru rosyjskiego. W dawnym zaborze pruskim i austriackim zachowały moc ustawy tych państw. Dopiero 27 października 1933 ogłoszone zostało Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych unifikujące przepisy prawne na terenie całego państwa. Rolę cenzora pełniły władze administracyjne, a więc starostwa, urzędy wojewódzkie i komisariaty rządu, w szczególnych przypadkach decyzje o dopuszczeniu utworu dramatycznego do grania podejmowało Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Cenzura miała charakter prewencyjny, zezwolenia na wystawienie udzielano na podstawie egzemplarza sztuki, ale zdarzało się, że zakazywano eksploatacji gotowych już przedstawień (*Przestępcy* Brucknera w Wilnie w 1930 czy *Rekruci* Gołby w Katowicach w 1935). Po okresie znacznego liberalizmu w latach trzydziestych starano się nie dopuszczać na sceny utworów propagujących ideologię komunistyczną czy pacyfistycznych. Cenzura uległa wówczas zaostrzeniu.

Główne ośrodki, zespoły i dyrektorzy

W dwudziestoleciu życie teatralne skupiało się w Warszawie, gdzie istniał koncern Teatrów Miejskich, a potem TKKT, teatry Szyfmanowskie, a w ich cieniu mniejsze sceny. Rozmaitości, przekształcone w 1924 r. w Teatr Narodowy, nie zdołały jednak utrzymać pozycji sceny reprezentacyjnej. Kierowane kolejno przez Juliusza Osterwę, Kazimierza Kamińskiego, Jana Lorentowicza, Emila Chaberskiego, Ludwika Solskiego czy Aleksandra Zelwerowicza, „bez trwale funkcjonującej dyrekcji, bez jasnego programu, bez reżyserów" zdobyły się wyłącznie na „utrzymanie wysokiej kultury komedii polskiej, a ściślej biorąc aktorstwa komediowego" (Raszewski, 1977, s. 215 – 216). Choć nie brakło w Narodowym prapremier polskich dramatów (*Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego, 1925; *Żeglarz*, 1925 i *Most*, 1933, Szaniawskiego) czy inscenizacji rodzimej klasyki (*Sen srebrny Salomei* Słowackiego, reż. Teofila Trzcińskiego, 1926; *Legion* Wyspiańskiego, reż. Emil Chaberski, 1930), dopiero w dwóch ostatnich sezonach, gdy w charakterze zastępcy dyrektora pojawił się Wilam Horzyca powstawać w nim zaczęły nowoczesne spektakle Leona Schillera (*Nasze miasto* Wildera, 1939), Wacława Radulskiego czy Edmunda Wiercińskiego.

W roku 1919, pod niewątpliwym wpływem studiów Moskiewskiego Teatru Artystycznego, powstała w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, jako scena studyjna Rozmaitości, Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego. Pierwsze prace zespołu obejmowały dramaturgię realistyczną, jednakże celem dalekosiężnym było przygotowanie do wystawienia polskiego dramatu romantycznego i symbolistycznego. Zorganizowana na wzór loży wolnomularskiej czy stowarzyszenia ezoterycznego Reduta przechodziła kolejne stopnie wtajemniczenia. W pierwszym okresie teatr skupił się na reformie aktorstwa, prowadząc długotrwałe próby analityczne, dążąc do osiągnięcia prawdy psychologicznej, odrzucając sceniczną rutynę, realizując ideę pracy zespołowej. Inaugurując swą działalność prapremierą *Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego, na początku sięgał głównie po współczesne dramaty polskie (*Turoń* Żeromskiego, *Papierowy kochanek* Szaniawskiego, *Pomsta* Orkana, *Przechodzień* Katerwy), z powodzeniem wystawiał także *W małym domku* Rittnera, *Fircyka w zalotach* Zabłockiego, *Judasza* Tetmajera czy *Dom otwarty* Bałuckiego. Prowadzono w Reducie eksperymenty z poetyką ekspresjonistyczną czy groteskową. Usiłowano też grać w stylu misteryjnym. W tym duchu Schiller wystawił w Reducie *Pastorałkę* w 1922 r., a następnie w 1923 r. *Wielkanoc* (adaptację *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka). W roku 1921, z chwilą objęcia przez Osterwę dyrekcji Teatru Narodowego i odejścia grupy aktorów wraz z Schillerem do Teatru im. Bogusławskiego, Reduta zawiesiła spektakle prowadząc tylko Instytut, rodzaj szkoły aktor-

skiej. W 1925 r. zainstalowana w wileńskim Teatrze na Pohulance, przygotowała wielkie widowiska misteryjne grane w plenerze (*Wielkanoc* i *Książe Niezłomny* Calderóna – Słowackiego, 1926; w Wilnie wystawiano je na dziedzińcu Skargi Uniwersytetu Stefana Batorego) i nowatorskie inscenizacje dramatów Wyspiańskiego (*Wesele*, *Wyzwolenie*, *Sędziowie*), a nawet prapremierę ekspresjonistycznego *Snu* Kruszewskiej (debiut reżyserski Wiercińskiego). Zespół po secesji w 1927 r. grupy Wiercińskiego stracił impet i skupił się na działalności objazdowej pozostając w Wilnie do 1929 r. Reduta reaktywowana w 1932 r. w Warszawie w podziemiach Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych (działająca jako Instytut) grywała repertuar współczesny (*Sprawa Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej, *Teoria Einsteina* Cwojdzińskiego), przygotowała też prapremierę *Pierścienia wielkiej damy* Norwida w 1936, ale prowadzenie objazdów czy Teatru Szkolnego uniemożliwiało pracę studyjną. (W latach 1932 – 1935 Osterwa kierował Teatrem Miejskim w Krakowie, a Limanowski wykładał na Uniwersytecie Stefana Batorego) Idei misteryjnego teatru w duchu ezoterycznego chrześcijaństwa, którą owładnięty był Limanowski, nigdy w Reducie nie udało się urzeczywistnić. *Don Miguel Mañara* Oskara Miłosza, dramat, do którego wystawienia Osterwa przygotowywał się przez lata, został w Instytucie w 1937 r. zrealizowany tylko w formie słuchowiska. Teatr nie wypracował też własnego systemu pracy aktora nad rolą i w tej sytuacji „najtrwalszą zdobyczą Reduty był przypuszczalnie jej wysoki ethos" (Raszewski, 1977, s. 207).

Do kompleksu Teatrów Miejskich należał też początkowo, utworzony jako scena popularna w 1921 r. Teatr im. Bogusławskiego, którego dyrekcję objął w sezonie 1924/1925 Schiller po zerwaniu z Redutą. W ciągu zaledwie dwóch sezonów, przy współpracy Wilama Horzycy (pełniącego rolę kierownika literackiego) i Aleksandra Zelwerowicza (dyrektora w sezonie 1925/1926) udało się Schillerowi przygotować serię nowoczesnych inscenizacji dramatów z wielkiego repertuaru, często wcześniej nie grywanych (*Opowieści zimowej* i *Jak wam się podoba* Szekspira, *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, *Achilleis* Wyspiańskiego, *Róży* Żeromskiego i *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego), urzeczywistniając w ten sposób ideę polskiego teatru monumentalnego (patrz hasło *Teatr monumentalny*). Poetyckie utwory Krasińskiego, Wyspiańskiego, Micińskiego czy Żeromskiego o luźnej epickiej konstrukcji umożliwiającej filmowy montaż, łączące dramat historyczny z elementami misterium, rozegrane w architektonicznej, kubizującej scenografii, w poetyce ekspresjonistycznej, z tłumem statystów wprowadzanych w zrytmizowanych układach, z chętnie stosowanymi anachronizmami, miały być realizacją idei Mickiewicza z *Lekcji XVI*, ale stały się nade wszystko prezentacją możliwości, jakie daje reżyserowi pozycja inscenizatora przyznającego sobie prawo do swobodnej interpretacji dzieła literackiego na scenie. Ponieważ spektakle Schillera cechował społeczny radykalizm, a ponadto przypominały one dokonania Wsiewołoda Meyerholda czy Erwi-

Jak wam się podoba Williama Szekspira, inscenizacja Leona Schillera, Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie, 1925

na Piscatora, konserwatywna publiczność traktowała je jako przejaw bolszewizacji. Nic dziwnego, że zdominowany przez prawicę Zarząd Miejski wkrótce zamknął Teatr im. Bogusławskiego.

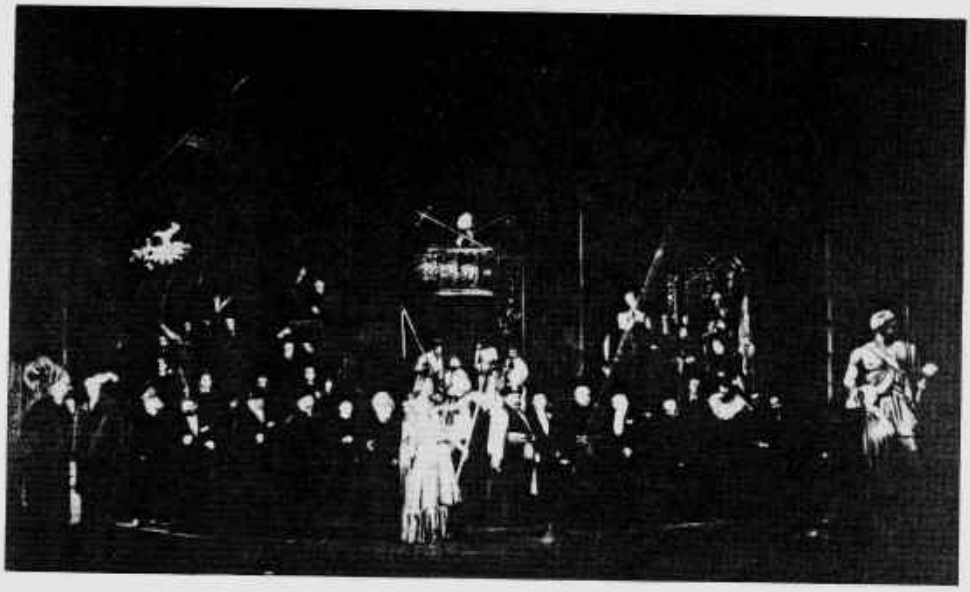
Po utracie warsztatu pracy Schiller zaangażował się do Teatru Polskiego, gdzie wystawił współczesne dramaty (*Wieżę Babel* Słonimskiego, *Wojnę wojnie* Nowaczyńskiego, *Samuela Zborowskiego* Goetla), adaptację *Dziejów grzechu* Żeromskiego, ale też *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Juliusza Cezara* Szekspira i *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego. W roku 1929 na skutek afery wywołanej polską prapremierą *Opery za trzy grosze* Brechta Szyfman zerwał współpracę z Schillerem. Coraz silniej komunizujący Schiller zaczyna uprawiać *Zeittheater*, sięgając po współczesne dramaty niemieckie, sowieckie i amerykańskie, nadając im wyraźną wymowę polityczną. W latach 1928 – 1933 na scenach Teatru Miejskiego w Łodzi (pod dyrekcją Karola Adwentowicza), Teatrów Miejskich we Lwowie (których był kierownikiem artystycznym w sezonie 1930/1931), a także warszawskiego Nowego Ateneum (prowadzonego wspólnie z Jaraczem, a następnie z Adwentowiczem), Schiller reżyseruje w duchu antymilitarystycznym i pacyfistycznym *Rywali* Andersona, Stallingsa i Zuckmayera, *Dzielnego wojaka Szwejka* Haška, *Spór o sierżanta Griszę* Zweiga, *Kapitana z Koepenick* Zuckmayera. Oskarżeniem społeczeństwa kapitalistycznego stają się *Przestępcy* Brucknera, głosem za legalizacją aborcji *Cjankali* Wol-

fa, *Krzyczcie, Chiny!* Tretiakowa zaś pochwałą społecznej rewolucji. Najchętniej sięga wówczas Schiller po faktomontaże, reportaże sceniczne czy adaptacje powieści, często stosując na użytek politycznej agitacji filmowy montaż krótkich scen i poetykę ekspresjonistyczną (patrz hasło *Teatr faktu*).

Po odejściu Schillera z Teatrów Miejskich we Lwowie ich dyrektorem aż na sześć sezonów (1932 – 1936/1937) został Horzyca. Przystąpił on do realizacji programu teatru monumentalnego. Zaprosił do współpracy Schillera, który wystawił *Dziady* Mickiewicza, *Krzyczcie, Chiny!* Tretiakowa i *Sen srebrny Salomei* Słowackiego. Z powodu zatrzymania przez policję po podpisaniu pacyfistycznego apelu Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy w 1932 r. oraz nagonki prawicowej musiał jednak zawiesić współpracę (w 1936 stworzył jeszcze inscenizację *Koriolana* Szekspira). We Lwowie za dyrekcji Horzycy serię nowoczesnych inscenizacji dramatów poetyckich przygotowują Wacław Radulski (*Samuel Zborowski* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Marchołt gruby a sprośny* Kasprowicza, *Bachantki* Eurypidesa, *Zbójcy* Schillera, *Człowiek, który był Czwartkiem* Chestertona, *Jeńcy* Marinettiego i *Opera za trzy grosze* Brechta), Edmund Wierciński (*Ksiądz Marek* Słowackiego, *Sen nocy letniej* Szekspira, *Czarne getto* O'Neilla), Antoni Cwojdziński (*Potrójny z Plauta* Cieklińskiego, *Życie snem* Calderóna, *Salome* Wilde'a), Janusz Strachocki (*Wesele* i *Powrót Odysa* Wyspiańskiego). Ponadto Horzyca opracowuje inscenizacje *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego, *Kleopatry* Norwida i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Scenografie do przedstawień lwowskich tworzyli Andrzej Pronaszko, Władysław Daszewski i Otto Axer.

Schiller od sezonu 1934/1935 pracował na scenach TKKT. W Teatrze Polskim powtórzył inscenizacje lwowskie *Kordiana* Słowackiego i *Dziadów* Mickiewicza (była to trzecia wersja, po lwowskiej i wileńskiej z 1933 r., zgodnie uznana na najdojrzalszą; wszystkie trzy powstały we współpracy z Andrzejem Pronaszką), wystawił ponadto *Sen nocy letniej* i *Króla Leara* Szekspira. W roku 1937 Horzyca osiądł w Warszawie, gdzie został wicedyrektorem Teatru Narodowego, wojna uniemożliwiła mu realizację programu wcześniej urzeczywistnianego w Teatrze im. Bogusławskiego i w Teatrach Miejskich we Lwowie.

Jako dyrektor Teatru Polskiego i Małego Szyfman w znacznym stopniu zawiódł pokładane w nim nadzieje. Próbując początkowo swych sił jako inscenizator (*Nie-Boska komedia* Krasińskiego, 1920; *Hamlet* Szekspira, 1922) stał się przede wszystkim teatralnym przedsiębiorcą wprowadzającym do repertuaru podrzędną literaturę, niechętnie ponoszącym ryzyko związane z realizacją kontrowersyjnych dzieł, schlebiającym gustom szerokiej publiczności. Nie oznacza to, że nie zabiegał on o prapremiery dramatów polskich (np. *Biała rękawiczka* Żeromskiego, 1920 czy *Dom kobiet* Nałkowskiej, 1930) i obcych, zwłaszcza szczególnie chętnie wystawianego Shawa (w 1929 r. miała miejsce w Teatrze Polskim światowa prapremiera *Wielkiego kramu*). Obok Schillera reżyserowali też u Szyfmana: Ryszard



Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Leon Schiller, dekoracje Stanisław Śliwiński. Teatr Polski w Warszawie, 1935

Bolesławski (przybyły z Moskwy współpracownik Stanisławskiego), który wkrótce udał się do Stanów Zjednoczonych (*Mieszczanin szlachcicem* Moliera i *Miłosierdzie* Rostworowskiego, 1920), Ryszard Ordyński, uczeń Reinhardta (*Król Henryk IV* Szekspira, 1924), Aleksander Zelwerowicz (*Ten, którego biją po twarzy* Andrejewa, 1922; *Od poranku do północy* Kaisera i *Święta Joanna* Shawa, 1924), Aleksander Węgierko (*Żywa maska* Pirandella, 1925; *Elżbieta, królowa Anglii* Brucknera, 1931; *Pigmalion* Shawa, 1932; *Klub Pickwicka* Dickensa, 1936) i Edmund Wierciński (*Lato w Nohant* Iwaszkiewicza, 1936; *Freuda teoria snów* Cwojdzińskiego, 1937; *Obrona Ksantypy* Morstina, 1939). Pomimo eklektyzmu i zachowawczości, z racji chociażby trwałości istnienia i utrzymywania wysokiego poziomu, Teatr Polski uznawany jest za czwartą – obok Reduty, Teatru im. Bogusławskiego oraz teatrów lwowskich za dyrekcji Schillera i Horzycy – najistotniejszą instytucję życia teatralnego w dwudziestoleciu. „Ta czwórka – przede wszystkim – kształtowała oblicze artystyczne i wyznaczała górną rangę ówczesnej sceny polskiej" (Marczak-Oborski, 1984, s. 358).

Jednym z najbardziej zagorzałych przeciwników Szyfmana był Jaracz, który od roku 1930 do 1939 prowadził na Powiślu Teatr Ateneum, z przerwą w latach 1933 – 1935, kiedy poróżniwszy się z Schillerem występował ze swym zespołem w Teatrze Nowa Komedia, a następnie w Teatrze Aktora. Ateneum, działające w lokalu Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych, miało być teatrem „dla warstw robotniczych i pracowników umysłowych", tzn. inteligencji. Rozgłos tej scenie przyniosły zmodernizo-

wane, karykaturalne i groteskowe ujęcia dawnych komedii *Zemsty*, *Dam i huzarów*, *Pana Geldhaba* Fredry, *Marcowego kawalera* Blizińskiego, *Majstra i czeladnika* Korzeniowskiego oraz *Chorego z urojenia*, *Szkoły żon* i *Świętoszka* Moliera. Głównym reżyserem Ateneum była Stanisława Perzanowska, a scenografem od 1933 r. Władysław Daszewski. Jaracz sięgał także po współczesne dramaty dając prapremiery *Europy* Brauna, *Senatu szaleńców* Korczaka, *Firmy* Hemara, *Rodziny* Słonimskiego i *Dziewczyny z lasu* Szaniawskiego. (*Ecce homo* Szelburg-Zarembiny i *Antygonę* Maliszewskiego zakazała cenzura ze względu na tendencję pacyfistyczną.)

Bardziej radykalne oblicze społeczne miał Teatr Kameralny prowadzony przez Karola Adwentowicza w Galerii Luxemburga. Wystawiono w nim antyfaszystowskiego *Dyktatora On* Zawieyskiego, dokonaną przez Marka Arensteina adaptację *Żyda na stos* Münzera (powieści ukazującej antysemityzm w III Rzeszy), antykapitalistyczne *Sygnały* Szelburg-Zarembiny, *Lekarza bezdomnego* Słonimskiego, sztukę sowiecką *Człowiek z teką* Fajko, a przy tym *Dziewczęta w mundurkach* Winsloe, czy *Współczesne* Gojawiczyńskiej ukazujące sytuację młodych kobiet.

Podobny charakter miał Teatr im. Żeromskiego Ireny Solskiej (1932–1934). W ciągu zaledwie dwóch sezonów reżyserowali w nim Schiller (*Widowisko rybałtowskie*), Osterwa (*Sobowtór* Morawskiej), Solska (*Dzień październikowy* Kaisera), Wierciński (*Gody weselne* Schillera). Najgłośniejszym spektaklem był jednak *Boston* Blume'a, przeniesiony z żydowskiego Jung Teater przez Michała Weicherta, rozegrany w symultanicznej scenografii Szymona Syrkusa, utwór o procesie Sacco i Vanzettiego. Solska korzystała ze wsparcia żoliborskiej Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Comoedia Eugeniusza Poredy (1934–1935) otoczył opieką Związek Zawodowy Transportowców. Poreda sięgał po utwory poruszające zagadnienia społeczne: *Kordiana i chama*, *Bohatera naszych czasów* (*Daubmanna*) Kruczkowskiego czy *Rekrutów* Gołby ukazujących stosunki panujące w szkolnictwie. Scena Poredy istniała zaledwie sezon, w swej krótkiej historii miała jednak głośny strajk wywołany konfliktem z właścicielem sali na tle finansowym. Od sezonu 1936/1937 aż do wojny Poreda był dyrektorem Stołecznego Teatru Powszechnego TKKT grywającego w salach na Woli, Mokotowie, Powiślu, Pradze, Powązkach oraz w innych dzielnicach Warszawy. Teatr, wcześniej przez sezon prowadzony przez Iwo Galla, miał w repertuarze m.in. *Zemstę*, *Śluby panieńskie* Fredry, *Wesele* Wyspiańskiego, *Moralność pani Dulskiej*, *Pannę Maliczewską* Zapolskiej, *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego.

Poza Warszawą najistotniejszą rolę w życiu teatralnym dwudziestolecia odgrywały Kraków i Lwów. Krakowski Teatr Miejski im. Słowackiego dwukrotnie prowadził Teofil Trzciński (w latach 1918–1926 i 1929–1932). W okresie pierwszej dyrekcji utrzymał on linię repertuarową tej sceny z czasów modernizmu wystawiając dramaty Mickiewicza (*Dziady*, 1919, 1924), Słowackiego (*Lilla Weneda*, 1920; *Horsztyński*, 1922; *Kor-*

dian, 1924), Krasińskiego (*Nie-Boska komedia*, 1919) i Wyspiańskiego (*Wesele*, 1918; *Wyzwolenie*, 1918; *Klątwa*, 1921) często w nowym opracowaniu. Na szeroką skalę wprowadzał na scenę dramat współczesny, zarówno obcy, jak i polski, dając polskie prapremiery *Gazu* Kaisera, *Tego, co najważniejsze* Jewreinowa, *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Pirandella czy *Zwiastowania* Claudela. Trzciński jako pierwszy wystawił sztuki Witkacego (*Tumor Mózgowicz*, 1921; *Kurka wodna*, 1922), Zegadłowicza (*Lampka oliwna*, 1924), Wandurskiego (*Śmierć na gruszy*, 1925), Jerzego Hulewicza (*Aruna*, 1925). W krakowskim Teatrze im. Słowackiego odbyły się wówczas także prapremiery *Miłosierdzia* (1920) i *Strasznych dzieci* (1921) Rostworowskiego. Wiele z tych sztuk to utrzymane w poetyce symbolistycznej lub ekspresjonistycznej misteria. Najwybitniejszym dokonaniem Trzcińskiego jako inscenizatora było wystawienie na dziedzińcu wawelskim w 1923 *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego. Inspiracją dla reżysera było grane od 1920 r. przed katedrą w Salzburgu przedstawienie Maxa Reinhardta *Jedermanna*, średniowiecznego angielskiego moralitetu w trawestacji Hofmannsthala z Alexandrem Moissim w roli głównej. (Dramat ów w przekładzie Iwaszkiewicza zatytułowanym *Kto bądź* wyreżyserował w 1925 w Teatrze im. Słowackiego Ryszard Ordyński, Moissi zaś grał w 1926 r. gościnnie na tej scenie w *Królu Edypie* Sofoklesa.) *Odprawa posłów greckich* na Wawelu nie tylko zapoczątkowała serię przedstawień plenerowych na tle dawnej architektury, takich jak *Wielkanoc* czy *Książe Niezłomny* Reduty (patrz hasło *Teatr w plenerze*), ale też była „pierwszą wielką kreacją polskiego teatru monumentalnego" (Marczak-Oborski, 1985, s. 249), nawiązującą do idei Wyspiańskiego grania *Hamleta* na tymże dziedzińcu.

Inscenizację tę powtórzył Trzciński w 1930 r., za drugiej dyrekcji. Przypadła ona na czas wielkiego kryzysu i dlatego jej dorobek jest znacznie mniej imponujący (*Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa z muzyką Glucka i *Egmont* Goethego, 1932).

Pod nieobecność Trzcińskiego Teatrem Miejskim kierował przez trzy sezony (1926/1927 – 1928/1929) Zygmunt Nowakowski. Realizacji na scenie krakowskiej doczekało się wówczas *Akropolis* i *Achilleis* Wyspiańskiego, największy rozgłos zdobyły jednak spektakle *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego i Kamińskiego w opracowaniu Nowakowskiego z postaciami wyskakującymi z krakowskiej skrzyni (scenografia Mieczysława Różańskiego), *Balladyna* Słowackiego w dekoracjach Zofii Stryjeńskiej oraz *Turandot* Gozziego w trawestacji Emila Zegadłowicza. Nowakowski starał się kontynuować linię repertuarową Trzcińskiego i dał prapremiery *Człowieka i nadczłowieka* Shawa, *Masek* Crommelyncka, *Grobu nieznanego żołnierza* Raynala czy też pierwszej sztuki sowieckiej granej powszechnie na scenach europejskich – *Kwadratury koła* Katajewa, zaś z polskiej dramaturgii przede wszystkim *Niespodzianki* Rostworowskiego uhonorowanej I nagrodą na Krakowskim Konkursie Dramatycznym w 1928.

Po drugiej dyrekcji Trzcińskiego przez trzy sezony (1932/1933 – –1934/1935) Teatrem Miejskim kierował Juliusz Osterwa, który podstawą repertuaru uczynił dzieła Słowackiego i Wyspiańskiego. (Z różnych powodów za dyrekcji Osterwy nie doszło do wystawienia *Rewolucji* Jerzego Brauna, *Kordiana i chama* Kruczkowskiego oraz *Szewców* Witkacego.) Przez cztery ostatnie przedwojenne sezony Teatr Miejski prowadził scenograf Karol Frycz. Najwybitniejsze dokonania w tym okresie były dziełem Wacława Radulskiego i scenografa Tadeusza Orłowicza, którzy przygotowali wspólnie prapremiery antytotalitarnych *Mrówek* (1936) i *Baby-dziwo* (1938) Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, a także polskich realizacji *Serca Balbiny* Crommelyncka, *Cesarza Jonesa* O'Neilla i *Korsarza* Acharda rozgrywającego się na planie filmowym. Za Frycza po raz pierwszy wystawiona została również staropolska *Tragedia o polskim Scylurusie* Jurkowskiego i rzadko grywany symboliczny *Axel* Villiers'a de l'Isle Adama. Na dziedzińcu wawelskim dano spektakle *Kopernika* (1937) i *Hymnu na cześć oręża polskiego* (1939) Morstina.

W roku 1935 powstał w Krakowie awangardowy teatr malarzy i poetów Cricot (od 1934 r. z siedzibą w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej). Stworzony przez malarzy-kolorystów z kręgu Komitetu Paryskiego, tzw. kapistów, był próbą naśladowania zabaw i prowokacji francuskich surrealistów. Obok Józefa Jaremy, Piotra Potworowskiego czy Zygmunta Waliszewskiego twórcami przedstawień byli malarze związani z Grupą Krakowską o charakterze awangardowym i lewicowym, jak Maria Jarema czy Henryk Wiciński. Najbardziej nowoczesne rozwiązania scenograficzne były dziełem Wicińskiego (*Mątwa* Witkacego 1933, *Trójkąt i koło* według *Niemego kanarka* Ribemont-Dessaignes'a, 1939). W Cricot oprócz awangardowych sztuk Tytusa Czyżewskiego, Józefa Jaremy czy Jalu Kurka grywano średniowieczną francuską farsę *Mistrz Pathelin* w parafrazie Adama Polewki, operę buffo *La serva padrona* Pergolesiego i rewizjonistyczne ujęcia polskiej klasyki (*Wyzwolenie* Wyspiańskiego w reżyserii Władysława Woźnika oraz *Mąż i żona* Fredry z dwugłosem Boya-Żeleńskiego i Kucharskiego w reżyserii Władysława Krzemińskiego). W roku 1938 Cricot przeniósł się do Warszawy i osiadł w Instytucie Propagandy Sztuki. Obok Teatru Formistycznego w Zakopanem, z którym współpracował Witkacy, czy działającego krótko we Lwowie w sezonie 1925/1926 Semaforu, Cricot był jednym z niewielu przejawów awangardy w polskim teatrze. W przeciwieństwie do Rosji, Niemiec czy Czechosłowacji, gdzie istniały w tym czasie silne ruchy i ugrupowania awangardowe również w teatrze, w Polsce w dwudziestoleciu ten nurt twórczości stanowił niewielki margines życia teatralnego (patrz hasło *Awangarda teatralna*, w: Grzegorz Dziamski (red.), *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa 1996). Opór środowiska teatralnego wobec eksperymentów (strajk aktorów w warszawskim Teatrze Małym uniemożliwił wystawienie *Tumora Mózgowicza* w 1926 r.) spowodował, że najciekawsze

dokonania na tym polu były dziełem pisarzy i plastyków. Nieco paradoksalnie twórcy polskiego teatru monumentalnego, Schiller i Horzyca niezwykle chętnie sięgali do idei czy rozwiązań awangardowych starając się je włączyć w konstruowaną, w znacznej mierze przez siebie, tradycję teatralną. Stosując owe nowatorskie rozwiązania artyści ci nierzadko odwoływali się do autorytetu Mickiewicza i Wyspiańskiego.

Lwowskie Teatry Miejskie miały trzy sceny, których właścicielem i dysponentem był magistrat. Przedstawienia dramatyczne i operowe dawano w Teatrze Wielkim, operetki i farsy w Teatrze Nowości, a sztuki kameralne w Teatrze Małym w sali Domu Katolickiego, później zaś w Rozmaitościach w sali Ukraińskiego Domu Ludowego. Za kolejnych dyrekcji Romana Żelazowskiego (1918/1919), Michała Tarasiewicza (1919 – 1921), Ludwika Czarnowskiego (1921 – 1925, 1929/1930), Henryka Barwińskiego (1925 – 1927, 1928/1929) oraz Teofila Trzcińskiego (1927/1928) lwowski teatr dramatyczny stał się sceną prowincjonalną. Dopiero objęcie w sezonie 1930/1931 kierownictwa artystycznego dramatu (dyrektorami byli Stanisław Czapelski i Zygmunt Zaleski) przez Schillera dało początek odzyskiwaniu znaczenia i osiągnięciu wysokiego poziomu artystycznego przez ów teatr. Powstała wówczas inscenizacja *Kordiana* Słowackiego i seria przedstawień z nurtu *Zeittheater* w reżyserii Schillera, odbyły się też prapremiery *Sprawy Dantona* Przybyszewskiej (w reżyserii Wiercińskiego) i futurystycznej groteski Goetla i Malczewskiego *Król Nikodem* (w reżyserii Radulskiego). Linię repertuarową i styl inscenizacji Schillera utrzymywał Horzyca, jego następca w teatrze lwowskim w trakcie swej dyrekcji od 1932 do 1937. Po odejściu do Warszawy scenami lwowskimi kierowali Janusz Warnecki (sezon 1937/1938) i Mieczysław Szpakiewicz (1938/1939). Ten drugi usiłował nawiązać do okresu Schillera i Horzycy podejmując współpracę z Schillerem i Wiercińskim, którzy przenosili do Lwowa swe warszawskie spektakle.

Wilno również dysponowało w dwudziestoleciu trzema scenami: Teatrem na Pohulance, Lutnią, gdzie grywano farsy i operetki, oraz Teatrem Letnim w Ogrodzie Bernardyńskim. W sezonie 1919/1920 teatr dramatyczny prowadził Henryk Cepnik, a w latach 1921 – 1925 kompleksem scen kierował Franciszek Rychłowski. Oblicze teatru wileńskiego odmieniło przybycie w 1925 r. Reduty, która zainstalowała się w Teatrze na Pohulance. Po Osterwie na dwa sezony 1929/1930 – 1930/1931 dyrektorem teatru został Aleksander Zelwerowicz, który prowadził go pod egidą ZASP. Dał on w Wilnie inscenizację *Dziadów* Mickiewicza, *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego w dekoracjach Ferdynanda Ruszczyca, *Turandot* Gozziego, zbulwersował zaś publiczność wileńską realizacją *Przestępców* Brucknera. Przez siedem sezonów od 1932 do 1938 Teatrem Miejskim kierował Mieczysław Szpakiewicz. Odbyła się wówczas prapremiera *Zygmunta Augusta* Wyspiańskiego wyróżniona I nagrodą na konkursie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na wystawienie sztuki Wyspiańskie-

go rozpisanym w 1932 r. Schiller przeniósł swą inscenizację *Dziadów* z motywem trzech krzyży nawiązującym tyleż do Golgoty, ileż do Góry Trzykrzyskiej górującej nad Wilnem. Filolog klasyczny, wykładający na Uniwersytecie Stefana Batorego, Stefan Srebrny inscenizował *Oresteję* Ajschylosa we własnym przekładzie w 1938 r. W ostatnim sezonie 1938/1939 nowy dyrektor Leopold Pobóg-Kielanowski przygotował inscenizację *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i *Sędziego z Zalamei* Calderóna.

Teatrem Miejskim w Łodzi kierowali w dwudziestoleciu kolejno: Franciszek Rychłowski (1918 – 1920), Aleksander Zelwerowicz (1920/1921) Zygmunt Noskowski (1921/1922), Henryk Barwiński (1922/1923), Kazimierz Wroczyński (1923 – 1925), Arnold Szyfman (1925 – 1927), Bolesław Gorczyński (1927 – 1927), Karol Adwentowicz (1929/1930), Zrzeszenie Artystów (1930/1931), ZASP (1931/1932), Stanisława Wysocka z ramienia ZASP (1932/1933) i ponownie Wroczyński (1933 – 1939). Sytuacja ustabilizowała się dopiero w 1937 r., gdy Zarząd Miejski powołał spółkę Łódzkie Teatry Miejskie obejmującą wszystkie sceny, wcześniej często prowadzone osobno, a więc Teatr Polski, Kameralny i Popularny. Wybitne przedstawienia powstawały w Łodzi przede wszystkim za dyrekcji Zelwerowicza, Adwentowicza i Wysockiej, choć u Wroczyńskiego w 1925 r. Arenstein, z myślą o publiczności żydowskiej, wystawił *Dybuka* An-skiego, u Szyfmana w 1927 r. Szpakiewicz dał prapremierę *Persy Zwierżonkowskaja*, u Gorczyńskiego zaś Wierciński w 1929 r. wyreżyserował ekspresjonistyczny dramat *Hinkemann* Tollera. Zdecydowany charakter polityczny miał repertuar Teatru Miejskiego za czasów Adwentowicza, gdy Schiller tworzył inscenizację z nurtu *Zeittheater*. (Ich drugą serię przygotował za dyrekcji Wysockiej.) Łódź miała ponadto od 1923 do 1928 amatorską Scenę Robotniczą, w latach 1925 – 1928 kierowaną przez Witolda Wandurskiego, który wystawił swe sztuki *Giełda światowa*, *Śmierć na gruszy* i *Gra o Herodzie*, mające wiele cech komunistycznych agitek. Scenę Robotniczą z powodów politycznych zamknięto, Wandurskiego zmuszono do opuszczenia Polski (od 1929 do 1931 kierował w Kijowie polskim teatrem POLPRAT), teatr jednak kontynuował działalność aż do 1939 pod patronatem Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego założonego w 1923 r. przez PPS.

Charakter zachowawczy miał Teatr Polski w Poznaniu. Od roku 1918 do 1933 kierował nim Bolesław Szczurkiewicz angażując jako głównego reżysera Wysocką (1927 – 1930) i Trzcińskiego (1932/1933). Po Szczurkiewiczu przez pięć sezonów scenę poznańską prowadził Robert Boelke, a przez ostatni – Władysław Stoma. Teatr Polski w Poznaniu znajdował się pod wpływem dominującej w mieście Narodowej Demokracji. Odbywały się w nim prapremiery sztuk dramatopisarzy związanych z endecją: Grzymały-Siedleckiego (*Spadkobierca*, 1924), Rostworowskiego (*Antychryst*, 1925 ukazujący rewolucję jako rezultat spisku żydowskiego; *U mety*, 1931), Nowaczyńskiego (*O żonach dobrych i złych*, 1931). Wysocka na tej scenie wyreżyserowała *Dziady* Mickiewicza i *Noc listopadową* Wyspiań-

skiego, Trzciński *Akropolis* Wyspiańskiego i *Kto bądź* Hofmannsthala. Obok Teatru Polskiego działał w Poznaniu Teatr Nowy założony w 1923 r. przez Mieczysława Rudkowskiego. W dziejach tej sceny najistotniejszy był sezon 1927/1928, gdy przybyły doń, wraz z grupą zbuntowanych przeciwko Osterwie aktorów Reduty, Wierciński wystawił wspólnie ze scenografem Feliksem Krassowskim w duchu ekspresjonistycznym *Sen* Kruszewskiej, *Maski* Crommelyncka, *Łyżki i księżyc* Zagadłowicza oraz *Metafizykę dwugłowego cielęcia* Witkacego. W roku 1928 z zespołem Rudkowskiego Schiller przygotował plenerowy spektakl *Księdza Marka* Słowackiego na dziedzińcu dawnego Kolegium Jezuickiego.

W mniejszych ośrodkach długotrwałe dyrekcje na ogół dobrze służyły pracy teatru. W Katowicach Teatrem Polskim kierował od roku 1927 aż do 1939 sprawny administrator Marian Sobański. W latach 1935 – 1938 Leopold Pobóg-Kielanowski wspólnie ze scenografem Józefem Jarnutowskim przygotował na tej scenie serię inscenizacji utrzymanych w stylu teatru monumentalnego (*Dziady* Mickiewicza, *Książe Niezłomny* Calderóna – Słowackiego, *Wyzwolenie* i *Zygmunt August* Wyspiańskiego, *Turoń* Żeromskiego). Równie długo, bo od 1927 do 1938, dyrektorem Teatru Miejskiego w Bydgoszczy był Władysław Stoma. W teatrze toruńskim stosunkowo długo rządy sprawował Władysław Bracki (1934 – 1939), w łuckim – Aleksander Rodziewicz (1931 – 1938), w stanisławowskim – Zuzanna Łozińska (1933 – 1939). Wybitni twórcy podejmowali się prowadzenia scen prowincjonalnych dość często. Wysocka wspólnie z Ryszardem Wasilewskim przez jeden sezon 1926/1927 kierowała Teatrem Miejskim w Lublinie, Iwo Gall był dyrektorem teatrów w Częstochowie (1932 – 1935) i w Kaliszu (1936 – 1938).

Przede wszystkim za sprawą tych dyrektorów nowoczesna inscenizacja, która z trudem torowała sobie drogę na scenach stołecznych w latach dwudziestych, zadomowiła się na dobre na prowincji w latach trzydziestych. Powszechną praktyką było przenoszenie wówczas głośnych inscenizacji warszawskich na sceny prowincjonalne. W małych ośrodkach własne inscenizacje opracowywali tacy reżyserzy, jak Szpakiewicz, Gall, Kielanowski czy też Antoni Piekarski i Bronisław Dąbrowski. Schiller kształcił reżyserów oraz scenografów na działającym od 1933 r. Wydziale Reżyserskim w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej.

Początek przeobrażeniom, jakie dokonały się w polskim teatrze w dwudziestoleciu, często dawało zetknięcie się z nowoczesnym teatrem rosyjskim czy niemieckim. Osterwa, Limanowski i Wysocka przyglądali się pracy studyjnej Moskiewskiego Teatru Artystycznego, uczniem Stanisławskiego był Bolesławski, absolwentem piotrogradzkiego Instytutu Sztuk Scenicznych – Radulski. Trzciński, Ordyński, Szyfman, Horzyca, Schiller zapatrzeni byli w spektakle Reinhardta. Schiller, Wierciński, Wandurski, Weichert uważnie śledzili poszukiwania w teatrze niemieckim, przedstawienia w poetyce ekspresjonistycznej, a także próby tworzenia teatru politycz-

nego w duchu komunistycznym podejmowane przez Piscatora czy Brechta. Jedynym wybitnym teatrem zagranicznym występującym wówczas w Polsce była grająca po hebrajsku Habima, która w 1926 r. przyjechała z Moskwy z *Dybukiem* w inscenizacji Wachtangowa (zespół powracał jeszcze w 1930 i 1938 r.), natomiast polscy reżyserzy jeździli do Moskwy i Berlina. Niezależnie od obcych wpływów w okresie tym powiodła się próba stworzenia dla dramaturgii romantycznej i symbolistycznej odrębnego stylu teatralnego łączącego monumentalizm architektonicznej dekoracji, rozmach scen zbiorowych, symultaniczność ukazywanych na scenie zdarzeń z elementami religijnego misterium, ludowego obrzędu, onirycznego widzenia oraz kroniki historycznej czy politycznego faktomontażu. Choć inspiracją dla stworzenia teatru monumentalnego był paryski Cyrk Olimpijski z *Lekcji XVI* Mickiewicza, obmyślany przez Wyspiańskiego Teatr Grecki u stóp Wawelu, projekty Edwarda Gordona Craiga czy Reinhardtowskie inscenizacje w berlińskim Cyrku Schumanna, został on urzeczywistniony na scenach Teatru im. Bogusławskiego i Polskiego w Warszawie, Wielkiego we Lwowie czy Teatru na Pohulance w Wilnie, a także na dziedzińcu wawelskim i przed kościołem św. Jana w Wilnie.

Idea teatru monumentalnego stała się wyrazem aspiracji ludzi teatru w niepodległej Polsce i była urzeczywistniana pomimo napotykanych rozmaitych przeszkód czy ograniczeń. „Inteligencja twórcza przeceniała możliwości, jakie [...] dawał przełom 1918 roku – stwierdzał Zbigniew Raszewski – i spodziewała się po nim zbyt wiele. A jednak trudno zaprzeczyć – dodawał – że jej poczucie odpowiedzialności za wolny teatr wolnego kraju, cokolwiek by o złudzeniach inteligenckich mówić, okazało się w końcu potężną i dobroczynną siłą" (Raszewski, 1977, s. 232). Wszystko to przyczyniło się do przeobrażenia środowiska teatralnego, podniesienia jego rangi społecznej, unowocześnienia sztuki teatru i wyznaczenia jej istotnej roli w życiu zbiorowym.

Lata wojny 1939 – 1945

Po upadku państwa w wyniku klęski wojennej teatry usiłowały kontynuować działalność na terenach zagarniętych przez III Rzeszę, Litwę i Związek Sowiecki, wznawiając dawne przedstawienia oraz przygotowując nowe premiery.

Na ziemiach wcielonych do III Rzeszy i w Generalnym Gubernatorstwie do końca 1939 r. zlikwidowano polskie teatry. W budynkach zabranych polskim zespołom instalowały się teatry niemieckie. Działały one w Bydgoszczy, Łodzi, Katowicach, Poznaniu, Bielsku, Cieszynie, Toruniu, Lublinie, a także w Krakowie i Warszawie. W stolicy Generalnego Gubernatorstwa, w budynku Teatru im. Słowackiego w Krakowie, 1 września 1940 r. otwarto Staatstheater des Generalgouvernements, w Warszawie zaś

w gmachu Teatru Polskiego 6 października 1940 r. Theater der Stadt Warschau. (Przy tym drugim istniał Teatr Miasta Warszawy, dający spektakle muzyczne po polsku.) Zgodnie z dyrektywą gubernatora Hansa Franka z 8 marca 1940 r. mówiącą, iż „poważne sztuki i opery są dla Polaków zabronione", podobnie jak spektakle ukazujące „życie narodu polskiego", nie udzielono koncesji – pomimo starań z ich strony – Schillerowi, Jaraczowi czy Adwentowiczowi, powstawać natomiast zaczęły teatry z repertuarem komediowym, a nade wszystko rewiowym. Od połowy 1940 r. do połowy 1944 r. w Warszawie działało prawie dwadzieścia teatrzyków rewiowych cieszących się sporym powodzeniem wśród publiczności. Jedynym teatrem dramatycznym była otwarta 22 maja 1940 r. Komedia, która obok komedii polskich i węgierskich grała *Szczęście Frania* Perzyńskiego (1940), *W małym domku* (1942) i *Głupiego Jakuba* (1943) Rittnera, *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej (1942) oraz *Śluby panieńskie* Fredry (1944). Pod koniec wojny, po zmianie polityki wobec Polaków, także na innych scenach zaczęły się pojawiać klasyczne polskie komedie: *Kobieta bez skazy* Zapolskiej w Masce, *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego oraz *Damy i huzary* Fredry w Teatrze Nowym, *Mąż i żona* Fredry w Teatrze Miniatury, a nawet kompilacja *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego i Kamińskiego pt. *Sen nocy lipcowej* w Jarze.

W Krakowie w budynku Starego Teatru od 1941 r. występowały zespoły dramatyczne i muzyczne grając podobny repertuar (*Grube ryby* Bałuckiego, *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego, *Powrót mamy* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej). 15 marca 1944 r. zainaugurował na tej scenie działalność Krakowski Teatr Powszechny, który wystawił *Śluby panieńskie* Fredry, *Dom otwarty* Bałuckiego, *W małym domku* Rittnera, a także *Verbum nobile* i *Halkę* Moniuszki. W roku 1942 i 1943 występował też Teatr Objazdowy Generalnego Gubernatorstwa z przedstawieniem *Kwarantanny* Haliny Rapackiej, antysemickiego utworu napisanego na konkurs dramatyczny związany z hasłem nazistowskiej propagandy „Żydzi – wszy – tyfus plamisty".

We wrześniu 1940 r. Zarząd Główny ZASP podjął uchwałę wzywającą do bojkotu imprez koncesjonowanych przez Niemców. Pomimo kar i nagan udzielanych przez Państwo Podziemne w jawnych teatrach występowało ponad dwustu aktorów, śpiewaków, tancerzy, reżyserów i scenografów. W Generalnym Gubernatorstwie istniało konspiracyjne życie teatralne. Od połowy 1941 r. działała Tajna Rada Teatralna, w której skład weszli Leon Schiller, Edmund Wierciński, Bohdan Korzeniewski oraz Stefan Jaracz, Karol Adwentowicz, Andrzej Pronaszko i inni. Rada opracowała projekty organizacji życia teatralnego po wojnie, opiekowała się podziemnym PIST, opracowywała inscenizacje (m.in. *Elektry* Giraudoux w przekładzie Iwaszkiewicza, *Akropolis* Wyspiańskiego czy *Jak wam się podoba* Szekspira w przekładzie Miłosza), rozpisała też konkurs dramatyczny. W prywatnych mieszkaniach dawane były przedstawienia. Schiller w podwarszawskim

Henrykowie w zakładzie sióstr samarytanek od 1942 do 1944 przygotował spektakle *Pastorałki*, *Godów weselnych* i *Wielkanocy*.

Dwa najwybitniejsze teatry konspiracyjne powstały jednak w Krakowie. 1 listopada 1941 r. premierą *Króla Ducha* Słowackiego zainaugurował swą działalność Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka utworzony z inicjatywy katolickiej Unii Jerzego Brauna. Teatr ów inscenizował teksty niedramatyczne, aktorzy zaś unikając wcielania się w postać recytowali słowo poetyckie. W czasie wojny Teatr Rapsodyczny przygotował inscenizacje *Beniowskiego* i *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Hymnów* Kasprowicza oraz utworów Wyspiańskiego i Norwida.

Działający od 1942 r. Teatr Niezależny Tadeusza Kantora miał charakter awangardowy, a udział malarzy upodabniał go do przedwojennego Cricot. Kantor wyreżyserował dwa przedstawienia: *Balladynę* Słowackiego (1943) w konstruktywistycznych dekoracjach i *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (1944) przeniesiony w realia współczesnej wojny.

Ponadto na terenie Generalnego Gubernatorstwa, w getcie warszawskim działał założony przez Marka Arensteina Nowy Teatr Kameralny, w którym grali polscy aktorzy pochodzenia żydowskiego. Arenstein wyreżyserował w nim m.in. *Mirlę Efros* Gordina (1941) oraz własny dramat o kantorze wileńskiej synagogi *Pieśniarze* (1942).

W Wilnie, przyłączonym początkowo do Republiki Litwy, Teatr Miejski działał bez przerwy pod dyrekcją Kielanowskiego wspierany subwencją Zarządu Miejskiego. Wystawiono *Pastorałkę* Schillera, *Zemstę* Fredry, *Marię Stuart* Słowackiego, *Damy i huzary* Fredry. W marcu 1940 r., zgodnie z polityką lituanizacji Wilna, postanowiono zainstalować w Teatrze na Pohulance Państwowy Teatr Litewski z Kowna. Do końca sezonu 1939/1940 oba zespoły użytkowały budynek wspólnie. Latem 1940 r., już po anektowaniu Litwy przez Związek Sowiecki, zespół musiał opuścić swą siedzibę i odtąd grał w sali przy ul. Końskiej, a następnie w dawnym kinie Helios jako Teatr Polski Pohulanka, od marca 1941 r. jako Państwowy Polski Teatr Dramatyczny w Wilnie. Początkowo teatrem kierował Michał Melina, potem Stanisława Perzanowska. Nowy sezon zainaugurowano sowiecką sztuką o antysemityzmie Brusztein i Zona *Tak było* (w reżyserii Ziemowita Karpińskiego). Wkrótce wystawiono sztukę wierszem o życiu codziennym w komunistycznym państwie (*Sława* Gusiewa) i komedię współczesną (*Daleka droga* Arbuzowa). Reżyserowali w tym teatrze – obok Karpińskiego – Kielanowski (*Wieczór Trzech Króli* pt. *Dwunasta noc* Szekspira), Perzanowska (*Świętoszek* Moliera) i Zygmunt Chmielewski (*W małym domku* Rittnera). Ponadto w Wilnie działały teatry rewiowe i muzyczne: Lutnia, Miniatury, Ksantypa i Mały, które w marcu 1941 r. zostały połączone w Państwowy Teatr Estradowy.

W czasie okupacji niemieckiej działał w Wilnie teatr rewiowy Ali-Baba. W podziemiu istniało tajne Studio Teatralne. Po wkroczeniu Armii Czerwonej w gmachu Lutni otwarto Wileńskie Polskie Teatry Państwowe

pod dyrekcją Stefana Martyki. Teatrem Dramatycznym kierował Szpakiewicz. Wystawiono m.in. *Damy i huzary* oraz *Zemstę* Fredry, *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego i *Pigmaliona* Shawa. W kwietniu 1945 zespół po repatriacji osiadł w Toruniu.

Teatr Miejski w Grodnie kierowany przez Władysława Czengery w sezonie 1939/1940 kontynuował działalność. W styczniu 1940 r. został jednak upaństwowiony i przyjął nazwę Państwowy Teatr Polski Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Sowieckiej, w maju otrzymał nowego dyrektora – Aleksandrę Łomakinę, we wrześniu zaś przeniesiono go do Białegostoku. Głównym reżyserem był Aleksander Węgierko, który wystawił *Intrygę i miłość* Schillera, *Dożywocie* Fredry, *Wesele Figara* Beaumarchais'go, ale też monumentalną *Tragedię optymistyczną* Wiszniewskiego.

Lwowskie Teatry Miejskie uległy reorganizacji 19 grudnia 1939. Powstał wówczas Państwowy Polski Teatr Dramatyczny pod dyrekcją Włodzimierza Kandyby, z Władysławem Krasnowieckim jako kierownikiem artystycznym i Władysławem Broniewskim – kierownikiem literackim. Zespół polski, który do tej pory grał dawny i nowy repertuar, musiał dzielić budynek Teatru Wielkiego z ukraińskim zespołem muzycznym. Przygotowano wówczas *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej i *Wieczór Trzech Króli* (w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego), a ukraiński reżyser Eugeniusz German wystawił *Zatopienie eskadry* Korniejczuka w przekładzie Broniewskiego. W styczniu 1940 r. polski zespół usunięto z Teatru Wielkiego, dopiero we wrześniu mógł wznowić działalność w dawnym żydowskim Teatrze Gimpla komedią Arbuzowa *Tania* w reżyserii Germana. Z sowieckiego repertuaru German wystawił jeszcze *Pociąg pancerny* Pruta i *Niespokojną starość* Rachmanowa, a także *Uriela Akostę* Gutzkowa.

W ramach podjętego we Lwowie eksperymentu sowietyzacji polskiej kultury znamienne były starania o nową interpretację zarówno klasyki, jak i historii polskiej w duchu marksistowskiej teorii walki klas i komunistycznej propagandy. Stanisław Wasylewski opracował scenariusz widowiska *Książka Adama Mickiewicza* na obchody osiemdziesięciopięciolecia śmierci poety oraz kompilację *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego i Kamińskiego, wydobywając elementy walki o postęp społeczny. (Oba spektakle reżyserował Dąbrowski.) Oskarżeniem Polski szlacheckiej stała się *Zemsta* Fredry i napisana specjalnie przez Wandę Wasilewską, kierownika literackiego po Broniewskim, *Opowieść o Bartoszu Głowackim*, w inscenizacjach Krasnowieckiego. Sztuka Wasilewskiej, wiele zawdzięczająca *Kordianowi i chamowi* Kruczkowskiego, była rewizją mitu racławickiego o wspólnej walce chłopów i panów o wolną Polskę, którego najpełniejszym odbiciem był *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca. (Bartosz zdobywał świadomość klasową w Legionach Dąbrowskiego). Ponieważ Wasilewska pod wpływem dyskusji w zespole stonowała wymowę niektórych scen, Tajna Rada Teatralna uznała, że sceny w Wilnie, Białymstoku i Lwowie nie były instrumentem sowieckiej propagandy, a więc nie można traktować występowania

w nich jako złamania uchwały ZASP o bojkocie teatrów koncesjonowanych przez okupantów. Zaniechanie osądu współpracy z instytucjami sowieckimi niewątpliwie ułatwiło komunistycznym władzom w okresie powojennym podporządkowanie teatrów doktrynie socrealizmu.

Państwowy Polski Teatr Dramatyczny we Lwowie odrodził się pod dyrekcją Dąbrowskiego po wkroczeniu Armii Czerwonej do miasta 19 sierpnia 1944 r. Zespół wystawił *Ich czworo* Zapolskiej, *Męża i żonę* Fredry, *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego, odpowiednio przykrojone, zgodnie z duchem wojennej propagandy o wspólnej walce narodów słowiańskich z germańskim najeźdźcą, *Wesele*, komedię Korniejczuka *Misja mr Perkinsa do kraju bolszewików*, po czym w ramach repatriacji został przeniesiony w 1945 r. do Katowic.

W czasie wojny działały też teatry żołnierskie. Głównym reżyserem Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie (później II Korpusu) był Wacław Radulski, który opuścił Związek Sowiecki, gdzie był przetrzymywany w łagrze, wraz z armią Andersa. Radulski wystawił w tym teatrze w latach 1943 – 1945 m.in. *Tu jest Polska* Naglerowej, *Damy i huzary* Fredry, *Wesele na Górnym Śląsku* Ligonia oraz, już we Włoszech, *Mirandolinę* Goldoniego i *Turandot* Gozziego.

Własny teatr żołnierski miała też armia Berlinga. W 1943 r. ukonstytuował się jako Teatr I Armii Wojska Polskiego. Prowadził go Krasnowiecki, a pierwszym przedstawieniem dramatycznym w jego repertuarze były *Śluby panieńskie* Fredry zagrane 5 lipca 1944 r. w Pińsku. Właśnie ten zespół powiększony o aktorów, którzy wojnę spędzili pod okupacją niemiecką, osiadłszy w Łodzi jako Teatr Wojska Polskiego, stanie się jednym z najważniejszych w powojennym życiu teatralnym i jego dyrekcję obejmie Schiller po powrocie do Polski na początku 1946 r. (po powstaniu warszawskim wywieziony do oflagu w Murnau, po wyzwoleniu pod patronatem YMCA prowadził Teatr Ludowy im. Bogusławskiego w Lingen).

Bibliografia

BRAUN Kazimierz, 1994, *Teatr czasu wojny*, w: *Teatr polski 1939 – 1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa.

INGLOT Mieczysław, 1995, *Lwowskie życie teatralne lat 1939 – 1941*, w: *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939 – 1941*, Wrocław.

KRASIŃSKI Edward, 1970, *Teatr Jaracza Ateneum 1928 – 1939*, Warszawa.

KRASIŃSKI Edward, 1976, *Warszawskie sceny 1918 – 1939*, Warszawa.

KRASIŃSKI Edward, 1991, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913 – 1939*, Warszawa.

LAU Jan, 1967, *Teatr Artystów Cricot*, Kraków.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1967, *Teatr czasu wojny 1939 – 1945. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939 – 1945)*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1984, *Teatr w Polsce 1918 – 1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1985, *Teatr w Polsce Niepodległej 1918 – 1939; Teatr w latach wojny 1939 – 1945*, w: *Teatr polski w latach 1918 – 1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1988, *Teatry poznańskie w dwudziestoleciu*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1-2.

NAWRAT Elżbieta, 1981, *Teatr Polski w Katowicach. O artystycznej działalności sceny dramatycznej w latach 1922 – 1939*, Wrocław.

NAWRAT Elżbieta, 1986, *Teatr Miejski na Pohulance za dyrekcji Leopolda Pobóg-Kielanowskiego 1938 – 1940*, „Pamiętnik Teatralny", z. 2-3.

RASZEWSKI Zbigniew, 1977, *W odbudowanym państwie (1914 – 1939)*, w: *Krótka historia teatru polskiego*, Warszawa.

SZCZUBLEWSKI Józef, 1961, *Artyści i urzędnicy, czyli szaleństwa Leona Schillera*, Warszawa.

SZCZUBLEWSKI Józef, 1965, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa.

TEATR polski podczas wojny, 1963, „Pamiętnik Teatralny", z. 1 – 4.

TEATRY DRAMATYCZNE POWOJENNEGO PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA

Elżbieta Wysińska

Wprowadzenie * Podstawy organizacyjne, zarządzanie * Polityka repertuarowa * Budynki, zespoły, dyrektorzy

Wprowadzenie

W dniu wybuchu powstania warszawskiego, 1 sierpnia 1944 r., Teatr I Armii Wojska Polskiego wystąpił w Lublinie ze *Ślubami panieńskimi* Fredry. Wojna trwała między Bugiem a Odrą jeszcze przez wiele miesięcy, ale dla publiczności lubelskiej te *Śluby* były pierwszym przedstawieniem powojennym. Później zostały uznane za pierwsze powojenne przedstawienie teatru zawodowego na terenie kraju.

Na obszarach, z których armia sowiecka wyparła okupacyjne wojska Hitlera, pod protektoratem i kontrolą zwycięzców dość szybko organizowano sieć instytucji Polski Ludowej. Wśród nich znalazł się Resort Kultury i Sztuki PKWN, utworzony 21 lipca 1944 r., a w nim specjalny Wydział Teatralny pod kierownictwem znanego w latach dwudziestych i trzydziestych reżysera Karola Borowskiego. Z dniem 31 grudnia 1944 r. w nowo powołanym Rządzie Tymczasowym Resort Kultury i Sztuki przekształcił się w Ministerstwo Kultury i Sztuki, a wydział w Departament Teatru. Przez kilka miesięcy kierował nim Arnold Szyfman. Z faktów zestawionych przez Martę Fik (1981; 1991) wynika, że proces reaktywowania różnych dziedzin informacji i kultury przebiegał nad wyraz sprawnie. Dotyczy to prasy, radia, wydawnictw książkowych i teatrów, ale także zawodowych organizacji środowisk artystycznych.

Życie teatralne w Lublinie rozpoczęło się jeszcze przed przybyciem Teatru I Armii WP. Z inicjatywy Ireny Ładosiówny i Józefa Klejera powstał Teatr Zespołu Aktorskiego i przystąpił do prób z *Moralnością pani Dulskiej* Zapolskiej. Premiera odbyła się 12 sierpnia 1944 r. W końcu października oba zespoły połączono tworząc Teatr Wojska Polskiego (TWP).

Angażowali się do niego aktorzy spoza Lublina, na przykład grupa Mariana Mellera, która grała od 22 września przez kilka tygodni w Białymstoku. 29 listopada Teatr Wojska Polskiego wystąpił z premierą *Wesela* Wyspiańskiego w reżyserii Jacka Woszczerowicza. W dniu 10 grudnia odbyło się w Lublinie pierwsze zebranie Związku Artystów Scen Polskich (ZASP).

Lublin nie był jedynym miastem, w którym zaktywizowali się ludzie teatru. W drugiej połowie 1944 r. pracowały już: Polski Teatr Dramatyczny we Lwowie (od 19 sierpnia), Teatr Miasta Stołecznego Warszawy (od 7 października), Teatr Narodowy w Rzeszowie (od 2 listopada), Państwowe Teatry Polskie w Wilnie (od 18 listopada). Teatr Miasta Stołecznego Warszawy organizował aktor Jan Mroziński, kierownik Referatu Kultury i Sztuki Miejskiej Rady Narodowej, utworzonego 20 września na warszawskiej Pradze. Nazwa teatru miała niewątpliwie charakter demonstracyjnie symboliczny. Opustoszała po kapitulacji powstania, systematycznie niszczona ulica po ulicy, lewobrzeżna Warszawa waliła się w gruzy, gdy zespół skompletowany przez Mrozińskiego dawał pierwszy „koncert popularny". Było ich kilka. Na program koncertów składały się recytacje, arie operowe, fragmenty baletowe, monologi i scenki kabaretowe. Pierwsza premiera sztuki pełnospektaklowej odbyła się na Pradze 23 listopada; był to *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego. O wyborze tytułu zadecydowały możliwości obsadowe.

Teatr Narodowy w Rzeszowie, wkrótce przemianowany na Teatr Ziemi Rzeszowskiej, przygotował na otwarcie inscenizację fragmentów *Wesela*.

Kolejnym krokiem w odbudowie życia teatralnego były podjęte równolegle z pracą nad spektaklami próby kształcenia nowych aktorów. Działało Studio Teatralne w Rzeszowie, we Lwowie dyrektor Polskiego Teatru Dramatycznego, Bronisław Dąbrowski, prowadził Szkołę Dramatyczną. W grudniu Szkołę Dramatyczną zorganizowano na warszawskiej Pradze; kierowana przez Janusza Strachockiego rozpoczęła zajęcia 2 stycznia 1945 r. (miała trzydziestu słuchaczy). W następnych miesiącach żywiołowo powstawały kolejne studia i szkoły w innych miastach (Kraków, Lublin, Bydgoszcz, Łódź, Poznań i in.). Z czasem zostały połączone w większe organizmy bądź uległy likwidacji.

W roku 1945 jeszcze przed końcem wojny, między lutym a majem, rozpoczęło pracę następnych dwanaście teatrów: w Częstochowie, Sosnowcu, Krakowie (w lutym Teatr im. Słowackiego, w marcu Stary Teatr, w kwietniu Teatr Rapsodyczny), Kaliszu, Kielcach, Łodzi (przeniesiony z Lublina Teatr Wojska Polskiego i Teatr Powszechny), Bydgoszczy, Katowicach i Poznaniu. Zespół polski z Wilna wyjechał w końcu kwietnia do Torunia i stał się częścią Teatru Ziemi Pomorskiej, który otwarto w czerwcu. Zespół polski ze Lwowa w sierpniu osiadł w Katowicach, łącząc się z zespołem ówczesnego Teatru Miejskiego. Można przyjąć, że w sezonie 1944/1945 uruchomiono około dwudziestu teatrów. Według Stanisława Marczaka-Oborskiego (1968, s. 13), w maju 1945 „funkcjonowało już co-

dziennie 16 zawodowych teatrów dramatycznych". Były także trzy sceny lalkowe oraz wiele imprez amatorskich czy półamatorskich. Z końcem lata i jesienią 1945 r. powstały nowe placówki: w Jeleniej Górze (pierwszy stały teatr na Ziemiach Zachodnich), Koszalinie, Opolu, Gdyni, Świdnicy, Olsztynie, Szczecinie i Sopocie.

Ten rozwój ilościowy wydaje się czymś niezwykłym, zważywszy na polityczne i materialne warunki, w jakich się dokonywał. Marczak-Oborski dowodzi, że zadecydowała o nim nie tylko energia artystów i polityka władz państwowych, ale także postawa publiczności, która „ławą runęła na przedstawienia". „Tłumaczono to zjawisko głodem wrażeń artystycznych po długotrwałym poście lub chęcią rozrywki wobec trudów bytowania. Niewątpliwie jedno i drugie miało swoje znaczenie, ale wydaje się, że były także inne przesłanki, bardziej złożone. [...] Po momentach tragizmu i rozdarcia widownia zapragnęła pokrzepiającego związku z własną tradycją kulturalną" (1968, s. 17).

Nowy sezon 1945/1946 w Łodzi otwierało sześć teatrów: trzy dramatyczne (Teatr Wojska Polskiego pod dyrekcją Władysława Krasnowieckiego, Teatr Powszechny TUR jako druga scena TWP, Teatr Kameralny Domu Żołnierza Michała Meliny i Erwina Axera), dwa satyryczne (Syrena pod dyrekcją Jerzego Jurandota i Gong pod dyrekcją Tadeusza Chrzanowskiego) oraz Teatr Kukiełek. W Krakowie zaczynało ten sezon siedem teatrów: pięć dramatycznych (Teatr im. Słowackiego pod dyrekcją Karola Frycza, Stary Teatr pod dyrekcją Andrzeja Pronaszki, Kameralny TUR, Powszechny pod dyrekcją Karola Adwentowicza, przeznaczona dla młodego widza Wesoła Gromadka Marii Biliżanki), Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka oraz Teatr Lalki i Aktora „Groteska" Władysława Jaremy. Łódź i Kraków, wówczas główne ośrodki życia umysłowego, stały się także teatralnymi stolicami Polski. Większość mieszkających i działających tam pisarzy, krytyków, naukowców, artystów wspomina ten okres jako czas wielkiej aktywności i zaangażowania w imię celów, które mogły wydawać się ważniejsze niż polityczne podziały. Pojawiały się jednak również symptomy późniejszych zagrożeń. Reżyserujący w Łodzi Juliusz Osterwa pod datą 20 czerwca 1945 r. zanotował w swoim dzienniku: „Cenzura *Fantazego* (jedno słowo zmienione, jedno zdańko skreślone). Rozmowa z kpt. Ważykiem. Obiad w stołówce. Zebranie literatów i zespołu. Roztrząsanie sztuki Ważyka". Gdy rozważano połączenie krakowskich teatrów, im. Słowackiego i Starego, pod dyrekcją Osterwy – co w roku następnym stało się faktem – artysta pod datą 22 sierpnia 1945 r. napisał: „Sprawa Teatru Miejskiego przedstawia się bardziej zawile, niż się komu zdaje. Do odpowiedzialności wobec Państwa (Ministerium) i Miasta, przybywa liczba stronnictw politycznych, w danym razie PPR..."

Po stronie pozytywów należy zapisać ówczesne decyzje personalne i finansowe. Teatry uruchamiali znani sprzed wojny dyrektorzy lub wybitni twórcy, stanowiska administracyjne obejmowali ludzie mający konkretny

dorobek literacki lub artystyczny, świadomi sytuacji w powierzonej im dziedzinie. Potrzeby ogromnej większości teatrów pokrywały subwencje. Dawały je władze miejskie, Ministerstwo Kultury i Sztuki, wojsko, organizacje społeczne, takie jak Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych (TUR). Możliwe było wówczas jeszcze założenie koncesjonowanego teatru prywatnego (początkowo poznański Teatr Nowy Zbigniewa Szczerbowskiego) czy teatru firmowanego przez zrzeszenie aktorów (w Łodzi Syrena, a później Osa). Rozpoczęty w 1945 r. proces upaństwowienia teatrów – jako pierwszy zyskał status placówki państwowej, będący w stadium organizacji, warszawski Teatr Polski – dawał pracownikom gwarancje bytowe, jakich wielu z nich nie miało przed wojną. Zabezpieczenie socjalne mieli prawo traktować jako wyjście naprzeciw postulatom pracowniczym z lat trzydziestych i koncepcjom Tajnej Rady Teatralnej z lat czterdziestych. Bez podkreślenia tego faktu nie da się wytłumaczyć akceptującego bądź neutralnego stosunku większości środowiska aktorskiego do nowego ustroju w jego początkowej fazie.

Dążenia władz i grupy wybitnych osobistości życia teatralnego zdawały się zbieżne w jednej przynajmniej sprawie programowej – w sprawie upowszechnienia kultury, choć władzom przyświecały cele propagandowe, a artyści hołubili wizję społecznej utopii. Idea przyciągnięcia do teatru „mas pracowniczych" miała swoją historię w dwudziestoleciu, była obecna w przyszłościowych projektach podziemnej Rady Teatralnej lat okupacji. Podobne idee stały się popularne po wojnie w Europie Zachodniej, zwłaszcza we Francji, gdzie próbowano realizować teatr dla szerokiej publiczności w klimacie ludowego święta. W Polsce upowszechnienie traktowano raczej jako obowiązek i interpretowano je w kategoriach edukacyjnych.

Sposobem na realizację programu upowszechnieniowego było objęcie siecią placówek teatralnych różnego typu wszystkich większych miast w kraju i uzupełnienie ich działalności pracą teatrów objazdowych. W końcu 1946 r. działało na terenie Polski 40 teatrów dramatycznych; więcej niż przed wojną. Stanowiły one trzon budowli, która przetrwała lat pięćdziesiąt. Kolejne przełomowe daty współczesnej historii teatru polskiego pokrywają się z datami kryzysów lub zwrotów politycznych. Toteż w życiu teatralnym uzasadnione jest wyróżnienie pięciu okresów związanych z wydarzeniami w Polsce Ludowej: 1945 – 1948, 1949 – 1955, 1956 – 1968, 1969 – 1981, 1982 – 1989 oraz szóstego, obejmującego pierwsze lata w nowej Rzeczypospolitej.

Podstawy organizacyjne, zarządzanie

Zbudowany w końcu lat czterdziestych system funkcjonowania teatrów okazał się znacznie bardziej stabilny niż polityka kulturalna. Ustanowiono go zarządzeniami z roku 1949, a zmodyfikowano po roku 1956. Następne

zmiany i korekty nie miały już tak fundamentalnego charakteru. Na system składały się zasady finansowania teatrów i mianowania dyrektorów oraz metody kontroli repertuaru i efektów artystycznych. Wcielało je w życie Ministerstwo Kultury i Sztuki, wydziały kultury i sztuki różnych szczebli oraz cenzura.

Ministerstwo nie od razu przystąpiło do całkowitego podporządkowywania teatrów władzy centralnej, przeciwnie – w pierwszym sezonie powojennym dostrzegano sens konsultowania poczynań urzędu z zainteresowanymi. W 1946 r. przy ówczesnym Departamencie Teatru powstała Komisja Repertuarowa i Komitet Doradczy, w skład których weszli czołowi przedstawiciele środowiska (Komitet reprezentowali: Dobiesław Damięcki, Jan Kreczmar, Leon Schiller, Arnold Szyfman). W kwietniu tegoż roku minister kultury powołał przy Departamencie Radę Teatralną skupiającą wybitnych twórców teatru i literatury – od Adwentowicza, Brydzińskiego, Ćwiklińskiej, Staffa i Szaniawskiego w piętnastoosobowej grupie członków honorowych, po Horzycę, Iwaszkiewicza, Korzeniewskiego, A. Pronaszkę, Schillera, Szyfmana i Zelwerowicza w liczniejszej grupie członków zwyczajnych. Na posiedzenie inauguracyjne Rady, 16 czerwca 1946 r., słowa powitania wystosowali telegraficznie najwyżsi dostojnicy państwowi (Bierut, Osóbka-Morawski, Rola-Żymierski). Tematem trzydniowych obrad było określenie relacji państwo – teatr (referat Leona Kruczkowskiego), najpilniejszych zadań teatru polskiego (referat Leona Schillera), problemów ideologiczno-repertuarowych (referat Bohdana Korzeniewskiego). Przypomniano dorobek konspiracyjnej Rady Teatralnej. Utworzono pięć komisji, m.in. do spraw budownictwa teatralnego. Wkrótce jednak działalność ciał społecznych okazała się niepożądana. Komisje nie zaczęły pracować, Rada nie zebrała się po raz wtóry.

Górę wzięła tendencja, którą zapowiadało przejmowanie wybranych teatrów pod bezpośredni zarząd MKiS. Po warszawskim Teatrze Polskim upaństwowiono w 1946 r. teatry w Poznaniu (Polski) i Katowicach, a w 1947 r. we Wrocławiu i Łodzi (TWP). Dekret ministerialny z 1947 r. porządkował też życie teatralne jako całość, dzieląc teatry na zawodowe i amatorskie. Te pierwsze uzyskały odpowiednie licencje i subwencje państwowe. W nowej sytuacji ogromnie wzrosły uprawnienia Departamentu Teatru. Formalnie nie zarządzał on teatrami subwencjonowanymi, ale mógł kontrolować ich budżet i repertuar, przyjmował miesięczne sprawozdania z wojewódzkich wydziałów kultury, umożliwiał nabycie trudno dostępnych, limitowanych artykułów.

Początkowo także rola cenzury nie była ściśle określona. Do 1946 r. działała jeszcze cenzura wojskowa, po wojnie związana z Ministerstwem Bezpieczeństwa Publicznego. Ale w teatrach więcej do powiedzenia mieli urzędnicy od spraw kultury niż wojskowi. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk powołano dopiero dekretem z dnia 5 lipca 1946 r.

Najważniejsze dla teatru decyzje repertuarowe zapadały jednak nadal w MKiS i często na wyższych szczeblach władzy.

W roku 1948 Departament Teatru został połączony z Departamentem Muzyki i przekształcony w Departament Przedsiębiorstw Artystycznych i Rozrywkowych (DPAiR). Nową instytucję zwolniono z obowiązku sprawowania opieki nad szkolnictwem artystycznym i teatrami amatorskimi, powstał bowiem Departament Szkolnictwa Artystycznego i Biuro Koordynacji Ruchu Amatorskiego. Nazwy i zakres obowiązków komórek ministerialnych ulegały ciągłym biurokratycznym zmianom, także DPAiR, w którego nazwie najważniejsze było słowo „przedsiębiorstwo", przetrwał tylko rok. Jego jedynym zadaniem okazało się przygotowanie akcji, w której efekcie wszystkie zawodowe teatry dramatyczne i muzyczne miały się przekształcić w przedsiębiorstwa państwowe z dalszymi tego konsekwencjami w dziedzinie planowania, budżetu, centralnego zarządzania.

O planowaniu w kulturze i sztuce mówił Bierut na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947 r. Nazywało się to „organizacyjnym scaleniem" i „usprawnieniem pracy na odcinku kulturalnym". Dekretem Rady Ministrów z 3 stycznia 1949 r. określono zasady tworzenia państwowych przedsiębiorstw teatralnych, które objęły także pięć teatrów upaństwowionych wcześniej. Zarządzenia MKiS z 1 stycznia, 31 sierpnia i 1 grudnia 1949 r. doprowadziły do przekształcenia teatrów dramatycznych w trzydzieści sześć przedsiębiorstw państwowych. Działały one w czternastu miastach wojewódzkich (województw było 16) i sześciu miastach powiatowych. Każde mogło mieć więcej niż jedną scenę. Organem zarządzającym miała być powołana do życia 8 września 1949 r. Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii (GDTOF; w październiku zlikwidowano DPAiR), po dwóch latach przemianowana na Centralny Zarząd Teatrów, któremu opery i filharmonie raz oddawano, raz odbierano. W wywiadzie udzielonym tego samego 8 września „Życiu Warszawy" wiceminister Włodzimierz Sokorski informował, że państwo przejmuje kierownictwo artystyczne, a „pracownicy teatrów są odtąd zwykłymi urzędnikami państwowymi".

Przedsiębiorstwa, o których mowa, były powołane w myśl statutu do „planowego krzewienia kultury teatralnej (lub muzycznej)". W odróżnieniu od budżetowych, pozostawały one na tzw. rozrachunku gospodarczym. Miały osobowość prawną, dysponowały środkami trwałymi (budynki z wyposażeniem) i obrotowymi. Środki obrotowe pochodziły z dotacji i wpływów własnych. Opracowywały roczny plan usługowy i finansowy, zawierający liczbę przedstawień, premier i widzów oraz przewidywane straty, które pokrywała dotacja i zysk z biletów.

Generalna Dyrekcja TOF zatwierdzała plany, egzekwowała obszerne sprawozdania okresowe, decydowała o składzie zespołów teatralnych. Kontrolowała przebieg pracy artystycznej, program prób i daty premier. Mogła ingerować w bieżące sprawy dotyczące służbowych wyjazdów, mieszkań, samochodów, nawet drobnych wydatków. O sprawach poważniejszych,

repertuarowych lub kadrowych, decydowano wyżej – w kierownictwie resortu i Komitecie Centralnym PZPR. Nominacje dyrektorskie w ważniejszych teatrach, zwłaszcza warszawskich, stawały się wydarzeniami wagi politycznej. Osobiste kwalifikacje artystów miały tu znaczenie, ale nie chroniły przed szykanami; przykładem: mianowania i odwołania Szyfmana, a potem Schillera z Teatru Polskiego czy powojenne losy Horzycy, przerzucanego z teatru do teatru.

Teatralnych urzędników państwowych obowiązywały normy określone w zbiorowym układzie pracy, sygnowanym przez GDTOF i Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury w czerwcu 1951 r., oraz w zarządzeniach MKiS. W teatrach dramatycznych norma dla reżysera wynosiła 2 – 4 przedstawienia w sezonie, dla scenografa 3 – 4, dla aktora 46 godzin tygodniowo lub 25 przedstawień miesięcznie. Normę aktorską skorygowano w 1956 r., różnicując ją (8 – 25 przedstawień miesięcznie) zależnie od grupy uposażenia. Za pracę ponad normę przysługiwało dodatkowe wynagrodzenie. Niewykonanie normy mogło być usprawiedliwione, jeśli wynikało z postanowień dyrekcyjnych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wcześniejsze ustalenia zmodyfikowano nieco z korzyścią dla pracownika.

W teatrach, podobnie jak we wszystkich innych przedsiębiorstwach państwowych, działały podstawowe organizacje partyjne. Zaczęły powstawać około roku 1949; większość w nich stanowili pracownicy techniczni. Kuriozalny tekst pochodzący z rocznego sprawozdania POP PZPR przy Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie (31 robotników, 8 pracowników umysłowych w tym 4 z pionu artystycznego), cytowany przez Edwarda Krasińskiego w pracy *Leon Schiller w Teatrze Polskim* (1987), pokazuje ambicje tego gremium: „Teatry nie były w naszych rękach i przez to Dyrekcje teatrów zastawiając się brakiem odpowiednich sztuk teatralnych utrzymywały repertuar przypadkowy, nie zawsze zgodny ideologicznie z naszym programem, a często wrogi. [...] Nieraz poklepywało się pańskim zwyczajem po ramieniu osiągnięcia proletariatu. W tym celu, aby otrzymać medal lub jaką pochwałę, a wszystko po to, aby utrzymać stary porządek i nie dopuścić partii do działania na tym terenie. [...] Oddział szturmowy wypełnił zadanie. Teatr Polski pomimo zaciekłej obrony został dla Partii zdobyty" (s. 13). Komórki partyjne rościły sobie prawo do wpływania na losy teatru, z miernym zresztą skutkiem. Były w momencie startu zbyt słabymi partnerami tak dla resortu i wydziałów KC, jak i dla dyrekcji, dopóki działała z tych władz aprobatą.

Z początkiem lat pięćdziesiątych pełna centralizacja w zarządzaniu teatrami stała się faktem. W tym samym czasie rady narodowe, uznane za organy władzy państwowej, zyskały większe uprawnienia. Dało to z kolei impuls do rozważań nad korzyściami decentralizacji. W roku 1953 z memoriałem w tej sprawie wystąpił SPATiF, który liczył, że teatry zarządzane przez władze lokalne zyskają większą autonomię. W następnym roku MKiS oficjalnie potwierdziło zamiar decentralizacji. Zaczynał się okres

odwilży. Spełnienie głoszonych zamiarów umożliwiło rozporządzenie prezesa Rady Ministrów z października 1956. W pierwszej kolejności przekazano radom narodowym teatry muzyczne i lalkowe oraz przedsiębiorstwa estradowe, w następnej (1958) teatry dramatyczne. Pod nadzorem władz centralnych pozostał warszawski Teatr Polski, Teatr Narodowy i Teatr im. Słowackiego w Krakowie. Teatry zdecentralizowane zachowały strukturę przedsiębiorstw. Ich liczba wzrosła już wówczas do 39. Nowo zakładane teatry podlegały bezpośrednio radom narodowym.

Prawa i obowiązki teatrów zmieniły się niewiele. Plany usługowo-finansowe stanowiły podstawę do obliczenia dotacji. Rady narodowe zatwierdzały budżet i liczbę spektakli. Ministerstwo zastrzegło sobie wpływ na nominacje dyrektorskie, repertuar, ewentualne reorganizacje i likwidacje zespołów. Na wykorzystanie ponadplanowego zysku trzeba było mieć zgodę władz zwierzchnich.

„Kto by mniemał, że były to radykalne zmiany – pisał o reorganizacji z lat 1956 – 1958 Zbigniew Raszewski w *Post scriptum do „Małego słownika teatru polskiego"* („Pamiętnik Teatralny" 1965, nr 3/4) – mocno by się pomylił". I dalej o sytuacji w połowie lat sześćdziesiątych: „Dzisiejsza organizacja teatru, znacznie trwalsza, a zarazem elastyczniejsza od poprzedniej, nie jest [...] zupełną nowością. Jest wynikiem ewolucji, która – z różnym natężeniem i rozmaitymi skutkami – dokonywała się w ciągu dwudziestu lat. Zresztą cele teatru też uległy tylko pewnej modyfikacji. Twórczość jako zadanie teatru zjawiła się na drugim miejscu, obok upowszechnienia. Stąd też polityka w zakresie upowszechnienia nie doznała ważniejszych zahamowań po roku 1955".

Teatry na decentralizacji raz traciły, raz zyskiwały. Zależało to od przygotowania i rozsądku osób reprezentujących władze lokalne. Czasem łatwiej było porozumieć się z doświadczonymi urzędnikami w ministerstwie, czasem z gospodarzami terenu. Dyrektorzy z talentem dyplomatycznym grywali na dwa fronty. O ich autonomii nie było mowy, choćby ze względu na istnienie różnych form cenzury.

W 1959 r. Centralny Zarząd Teatrów został zastąpiony przez Zespół do Spraw Teatru, komórkę ministerialną o bardziej ograniczonych uprawnieniach. Zespół miał głos doradczy w sprawach scen, które nie podlegały mu bezpośrednio, i pełnił funkcje mecenasa. Wspierał autorów i tłumaczy, zamawiając u nich sztuki, opiniował propozycje kontaktów zagranicznych. W 1973 r. stał się znowu Departamentem: Teatru, Muzyki i Estrady. Opracował projekty zarządzeń mających na celu uproszczenie planowania, obliczania norm itp. Wprowadzono je w życie w sezonie 1974/1975. Nie zapobiegły jednak postępującemu zurzędniczeniu życia teatralnego i towarzyszącej mu „karuzeli" dyrektorów, nominowanych i odwoływanych z coraz większą niefrasobliwością. Nie zapobiegły również upodobnieniu się teatrów, które w większości średnich miast prowadzono według jednego schematu.

Słabości systemu nie zahamowały jednak powstawania coraz to nowych scen w Polsce. Wiązało się to z reformą administracyjną przeprowadzoną w roku 1975 i utworzeniem w jej wyniku 49 województw. Władze nowych miast wojewódzkich zakładały teatry (i filharmonie), nie zawsze licząc się z możliwościami utworzenia w nich reprezentujących odpowiedni poziom zespołów. W liczbach (dane z „Almanachu Sceny Polskiej") wygląda to następująco: sezon 1964/1965 – przedsiębiorstw 51, scen 70; sezon 1974/1975 – przedsiębiorstw 55, scen 88; sezon 1984/1985 – przedsiębiorstw 69, scen 124. Tymczasem pod koniec lat siedemdziesiątych brakowało nie tylko pieniędzy, ale i materiałów na dekoracje.

Próbę zweryfikowania zasad kierowania kulturą podjęto na nowo w latach 1982 – 1984. Pięć miesięcy po wprowadzeniu stanu wojennego, w okresie wzmożonej ideologizacji życia społecznego, Sejm 4 maja 1982 r. przyjął ustawę o powołaniu Narodowej Rady Kultury oraz zorganizowaniu Funduszu Rozwoju Kultury; 28 grudnia 1984 r. z kolei ustawę o instytucjach artystycznych, którymi w rozumieniu ustawodawcy były teatry, filharmonie, opery i operetki, orkiestry, chóry, zespoły pieśni i tańca, a także placówki zajmujące się zawodowo działalnością rozrywkową. Instytucje artystyczne uznano za „jednostki wyodrębnione pod względem prawnym, organizacyjnym i ekonomiczno-finansowym". Określono ich cele: „Zaspokajanie potrzeb i aspiracji kulturalnych społeczeństwa, umożliwianie obywatelom wszechstronnego rozwoju osobowości, kształtowanie ideowych, moralnych i patriotycznych postaw obywateli, socjalistycznych stosunków i zasad współżycia społecznego oraz godne reprezentowanie kultury polskiej za granicą". Wytyczanie głównych kierunków „działalności programowo-artystycznej" powierzono w całości ministrowi kultury i sztuki. Wojewódzkie organy administracji państwowej, finansujące większość teatrów, stały się ich „organami założycielskimi". Dla niewielu organem założycielskim był minister.

Fundusz Rozwoju Kultury, który miał ocalić artystów i wydawców przed katastrofą finansową, działał w latach 1983 – 1990. Jego zasoby powstawały z opłat wnoszonych obowiązkowo przez przedsiębiorstwa państwowe, naliczanych jako procent od funduszu płac przedsiębiorstwa: do 1988 – 13%, w następnych dwóch latach – 14,5% oraz 15%.

Wyjście Polski ze strefy wpływów sowieckich i rozpoczęcie wielostronnej reformy państwa dotyczyło również warunków funkcjonowania teatru. Konsekwencją przemian było najpierw zniesienie cenzury, a następnie liberalizacja przepisów, które uniemożliwiały swobodne kierowanie teatrami i zakładanie nowych. Zmianie miały także ulec zasady finansowania. W sezonie 1989/1990 w nowe czasy weszły 72 subwencjonowane teatry dramatyczne, mające do dyspozycji 125 scen. Wobec trudności natury ekonomicznej pojawiły się pytania, czy państwo powinno utrzymywać je w dotychczasowym stanie, czy wszystkie zespoły mają dość argumentów merytorycznych (poziom, frekwencja) na uzasadnienie swego istnienia.

Postulujący reformy krytycy pisali o absurdalnym rozproszeniu sił, o braku odpowiedzialnych kandydatów na dyrektorów, o przerostach w zatrudnieniu polegających na tym, że na jednego artystę przypada kilku pracowników administracyjnych i technicznych.

Rezultatem wielu dyskusji był projekt kategoryzacji teatrów przedstawiony przez resort kultury i ministra Izabellę Cywińską w styczniu 1990 r. Teatry zaliczone do pierwszej grupy (16) miały otrzymywać z Funduszu Kultury dotacje wystarczające na pokrycie kosztów ich utrzymania; teatry z grupy drugiej dotacje częściowe; teatry z grupy trzeciej powinny przejść na utrzymanie budżetów lokalnych, licząc tylko na ewentualne dotacje celowe. Projekt, ostro skrytykowany przez środowisko, nie został wprowadzony w proponowanej formie. „Kategoryzację" zastąpił podział teatrów na „państwowe", dotowane przez władze wojewódzkie, i „samorządowe", dotowane przez władze lokalne, miejskie lub gminne. W Warszawie wojewodzie podlegało 9 teatrów. W czerwcu 1991 r. miasto przejęło 13 teatrów. Po połączeniu dwóch scen pozostało ich 12.

W 1991 r. zlikwidowano Fundusz Rozwoju Kultury, a środki finansowe, którymi dysponował, przekazano nowo utworzonej Fundacji Kultury. Na czele Fundacji stoi urzędujący kierownik resortu. Od tego czasu dotacje dla teatrów znajdują się w przeznaczonej na kulturę części budżetu państwa. W 1991 r. wynosiła ona 1% budżetu, w 1994 – 0,7%. W niektórych regionach teatry subwencjonowane przez administrację państwową miały lepszą sytuację finansową niż teatry samorządowe. Nie było to jednak regułą. Na początku lat dziewięćdziesiątych niebezpiecznie spadła liczba widzów, od 1993 r. proces ten uległ zahamowaniu. Zmniejszyło się zatrudnienie, ale pozostały zwyczajowe proporcje: w 1995 r. teatry dramatyczne zatrudniały 5570 osób, w tym 1600 artystów. Kilkadziesiąt osób pracowało w teatrach prywatnych, mających niekiedy w zespole dwie – trzy osoby. Liczba tego typu grup zaczęła zresztą rosnąć lawinowo. Aktorzy w dotowanych teatrach zawodowych mają roczne kontrakty z niską na ogół gażą, której uzupełnienie stanowi honorarium za każdy zagrany spektakl.

Polityka repertuarowa

Wspomniane we „Wprowadzeniu" sprzężenie współczesnej historii teatru z historią polityczną i zbieżność dat wyznaczających kolejne rozdziały obu tych historii najwyraźniej widać w materiałach dotyczących repertuaru. W normalnych warunkach jest on uzależniony od profilu teatru, jego związku z określoną publicznością, zainteresowań kierownictwa artystycznego, możliwości obsadowych i ekonomicznych. W PRL sterowanie repertuarem stało się narzędziem polityki kulturalnej w dziedzinie teatru. Zakazy i nakazy, które trzeba było uwzględniać przy opracowywaniu planów repertuarowych, oraz mechanizm zatwierdzania tych planów służyły reali-

Moskiewski charakter Anatolija Sofronowa. Inscenizacja Henryk Szletyński, dekoracje Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, Państwowy Teatr Dramatyczny we Wrocławiu, 1948

zacji obowiązujących w danym momencie dyrektyw rządzącej partii. Kontrola proponowanych przez teatry do wystawienia utworów dramatycznych w ich wersji literackiej miała na celu zapobieżenie ewentualnemu politycznie „szkodliwemu" oddziaływaniu przyszłej inscenizacji na publiczność teatralną. Z czasem jednak okazywało się ono coraz bardziej nieprzewidywalne. Zdania padające ze sceny były odbierane jako aluzje polityczne w kontekście bieżących wydarzeń i ocenzurowanej informacji. Publiczność była szczególnie wyczulona na doraźną aktualność tekstu: ani rodzaj sztuki, ani czas jej powstania nie miały tu żadnego znaczenia.

W sezonie teatralnym odbywało się średnio 300 – 400 premier. Mniej więcej połowę z nich stanowiła polska i obca klasyka, często komediowa. Gry, jakie toczyły się wokół repertuaru, dotyczyły głównie polskiego dramatu romantycznego oraz dramaturgii współczesnej: krajowej i zagranicznej. Wbrew pozorom jednak nie było w tym jakiejś żelaznej konsekwencji i w różnych okresach powojennego czterdziestopięciolecia sprawy repertuaru układały się różnie. Fluktuacje polityki kulturalnej wiązały się z szerszymi procesami, a decyzje często zależały jednak także od osób na konkretnych stanowiskach. Inną decyzję co do wystawienia jakiegoś dramatu mógł podjąć sekretarz komitetu wojewódzkiego PZPR w Łodzi, inną we Wrocławiu czy Krakowie, a jeszcze inną w Warszawie. Dawało to teatrom możliwości manewru; wykorzystywali je dyrektorzy, ryzykując nie-

kiedy posadą. Z czasem i same ingerencje władz nabrały charakteru personalnego – na czarną listę trafiały nazwiska autorów, a nie ich dzieła. Wtedy było trudniej.

Lata 1945 – 1948, będące przede wszystkim latami odbudowy życia teatralnego i próbą powrotu do normalności, to jednocześnie okres ostrych, merytorycznych sporów o repertuar. Nagle reaktywowane i nowo powstające sceny często sięgały po sztuki, które łatwo było wystawić i które bez wysiłku mogli przyjąć widzowie. Tę łatwiznę krytykował Kazimierz Wyka w artykule zatytułowanym *Renesans Zapolskiej, czyli omdlenie teatru* („Twórczość" 1946, nr 3). Parę miesięcy później na posiedzeniu Rady Teatralnej Bohdan Korzeniewski piętnował teatr „bezwstydnie mieszczański, niedołężny, ciasny, niewrażliwy na zagadnienia wielkie", pokazujący małe pokoje, w których „odbywają się małe sprawy małych ludzi".

„Dobór sztuk przedstawiał się rzeczywiście dość nijako i ostrożnie" – pisał później z pozycji historyka Stanisław Marczak-Oborski. „Wypełniały go w ogromnej części pozycje tak zwane retrospektywne, najczęściej komedie obyczajowe, krytykujące mieszczaństwo wedle modły XIX-wiecznej, usankcjonowanej już przez upływ czasu. Autorka Dulskiej, a także Perzyński, Bałucki, Bliziński byli pisarzami najbezpieczniejszymi, bo publiczność od dawna przyzwyczaiła się do nich i gładko łykała tendencje zawarte w ich tekstach, a zarazem tendencjami tymi, jako «społecznie postępowymi», łatwo było legitymować się przed zwierzchnością, z każdym rokiem uważniej obserwującą pracę teatrów. Dramat romantyczny i postromantyczny aplikowano w nader oszczędnie wyliczonych dozach. [...] *Kordiana*, a także *Dziady* i utwory Norwida – grywało się tylko pokątnie, gdzieś tam, po małych teatrach" (Marczak-Oborski, 1968, s. 26).

Dziady wystawiono w Opolu, *Kordiana* w Opolu, Sosnowcu i Częstochowie, *Za kulisami* w Toruniu. Teatr Polski w Warszawie otwarto jednak premierą *Lilli Wenedy* w reżyserii Osterwy, był też znakomity *Fantazy* w reżyserii Osterwy w Łodzi, a później Wiercińskiego w Warszawie. W ciągu czterech lat odbyło się ogółem 28 premier siedmiu dramatów Słowackiego. Dochodzi do tego 11 premier *Wesela* Wyspiańskiego (3 w roku 1944) i 8 realizacji innych jego sztuk. Ucieczka w rozrywkę i asekurancтwo w wyborze tytułów znajdowały więc wyraźną przeciwwagę, z czego wynika, że cytowane wystąpienie Korzeniewskiego miało przede wszystkim cele strategiczne. Upominając się o „zagadnienia wielkie", Korzeniewski bronił dramatów o doniosłym dla tradycji polskiego teatru znaczeniu ze względu na ich problematykę niepodległościową i społeczną. Bronił, inaczej mówiąc, przedwojennego repertuaru Schillera. Sprawa *Dziadów* w ewentualnej nowej inscenizacji Schillera oparła się w 1948 r. o Belweder i po naradzie z udziałem Bieruta została odłożona na czas nieokreślony. Nie było też żadnych szans dla *Nie-Boskiej komedii*.

Szansę natomiast otrzymała w owych latach – głównie w Łodzi i w Krakowie – współczesna dramaturgia zagraniczna. Zgodnie z tradycją okresu międzywojennego, szczególne zainteresowanie towarzyszyło nadal twórczości pisarzy francuskich. Wystawiano utwory Jeana Giraudoux, Jeana-Paula Sartre'a, Jeana Anouilha, Armanda Salacrou, Charlesa de Peyret-Chappuisa. Jednym z najwybitniejszych i najważniejszych spektakli po wojnie okazała się *Elektra* Giraudoux w reżyserii Wiercińskiego, wystawiona w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w 1946 r. (cena sprawiedliwości odbierana jako problem dotyczący także powstania warszawskiego), a tegoż autora *Amfitrion 38* w reżyserii Axera w Łodzi i Korzeniewskiego w Krakowie oraz krakowska *Wariatka z Chaillot* zostały zaliczone do wybitnych. W Łódzkim Klubie Pickwicka na temat *Elektry* zorganizowano dyskusję. Zarzutów nie formułowano wprost. Adam Ważyk mówił na przykład, że wewnętrzne potrzeby życia teatralnego nie są wystarczającym uzasadnieniem wyboru sztuki. W „Kuźnicy" (1946, nr 9) pisał, że nasz widz nie dojrzał do relatywizmu. Scena Poetycka przy TWP, którą inaugurowała *Elektra*, została wkrótce zamknięta.

Teatrem opierającym repertuar na nowościach współczesnych, zwłaszcza anglo-amerykańskich, był łódzki Teatr Kameralny Michała Meliny i Erwina Axera. *Szklana menażeria* Tennessee Williamsa, *Pan inspektor przyszedł* Johna B. Priestleya, *Joanna z Lotaryngii* Maxwella Andersona i *Kadet Winslow* Terence'a Rattigana przyniosły zespołowi zasłużony, zdaniem krytyki, sukces. Sztuka Priestleya była grana w ciągu dwóch lat na około dwudziestu scenach w całym kraju.

W nowej polskiej dramaturgii, po którą teatry sięgały chętnie, zarysowały się trzy wyraźne nurty tematyczne: wojenno-rozrachunkowy, alegoryczno-moralitetowy i historyczny. Utwory należące do pierwszego przywoływały wydarzenia okupacyjne i ich skutki; te z nurtu drugiego wprowadzały motywy uniwersalne – mitologiczne lub biblijne; utwory mieszczące się w trzecim nurcie nawiązywały do historii bądź jako do anegdoty, bądź przydatnego doświadczenia. O ich krótkim życiu decydowała słabość formy. Na obrazie okupacji (*Stara cegielnia* Iwaszkiewicza, *Dom pod Oświęcimiem* Hołuja, *Odwety* Kruczkowskiego) i powojennych powrotów (*Kobieta we mgle* Michała Rusinka) zaciążyła melodramatyczność lub dydaktyka o zabarwieniu politycznym. Sztuki sięgające po tematykę antyczną, legitymujące się walorami poetyckimi (*Orfeusz* Świrszczyńskiej, *Homer i Orchidea* Gajcego, *Odys u Feaków* Flukowskiego) traciły z powodu stylistyki, którą Marczak-Oborski nie bez racji nazwał „solidnie przedwojenną". Bardziej anachroniczne wzory prezentowały jednak niektóre komedie i czytanki historyczne.

Niekwestionowanym wydarzeniem była natomiast sztuka Jerzego Szaniawskiego *Dwa teatry* (Teatr Powszechny w Krakowie, 1946; Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, 1947), wykraczająca znacznie poza tematyczne i dramaturgiczne stereotypy. Zderzenie Teatru Małego Zwier-

ciadła z Teatrem Wyobraźni, a zarazem pokazanie w nich obu wyborów moralnych, przed którymi stawia człowieka idea poświęcenia, dały impuls do szerszych rozważań. Zwłaszcza katowicka inscenizacja Wiercińskiego z czytelnym nawiązaniem do powstania warszawskiego stała się argumentem w sporze o realizm toczonym na łamach tygodników literackich. Szaniawski należał do najczęściej granych autorów polskich. Według danych z „Almanachu Sceny Polskiej" (rocznik 1963/1964) w latach 1945 – 1948 miał 24 premiery (26 miał Roman Niewiarowicz, 22 Antoni Cwojdziński).

Pod względem repertuaru pierwszy okres powojenny niewątpliwie przedstawia się najlepiej, jeśli za podstawę oceny przyjąć inscenizacje czołowych twórców dwudziestolecia międzywojennego. Schiller zrealizował *Burzę* Szekspira, *Celestynę* Rojasa, *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego, Horzyca – *Sen nocy letniej* oraz *Romea i Julię* Szekspira, *Życie snem* Calderóna, *Za kulisami* Norwida, Iwo Gall – *Jak wam się podoba* Szekspira, *Homera i Orchideę* Gajcego, Bronisław Dąbrowski – *Wieczór Trzech Króli* Szekspira i *Owcze źródło* Lope de Vegi, Wierciński – poza już wymienionymi – *Orfeusza* Świrszczyńskiej i *Cyda* Corneille'a. Możliwe też było wówczas zorganizowanie Festiwalu Szekspirowskiego, w którym uczestniczyło 13 teatrów (finał 17 – 31 lipca 1947 r.). „Festiwal szekspirowski – pisał Konstanty Puzyna we wstępie do albumu *Teatr w Polsce współczesnej* – jest pierwszym przeglądem sił i możliwości odradzających się scen: ujawnia poważny wzrost ambicji, kultury i smaku w stosunku do przeciętnego poziomu przedwojennego teatrów pozawarszawskich. Ma również pewne cele dydaktyczne: idzie o podjęcie walki z tandetą i szmirą repertuarową [...]. Propozycja festiwalu – wielka klasyka zamiast bulwarowych komedyjek – trafia na grunt podatny [...]". To ostatnie zdanie odnosi się też do Fredry: 103 inscenizacje w ciągu czterech lat.

Lata 1949 – 1955. Ofensywa mająca na celu upartyjnienie kultury ruszyła w styczniu 1949 r. przy okazji szczecińskiego zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich. Zaatakowano tam między innymi postawy fideistyczne, estetyzm i psychologizm, a na zakończenie uchwalono rezolucję postulującą świadomy udział pisarzy „w dziele budowy socjalizmu w Polsce". Narady środowiskowe po zjeździe zapoczątkowały batalię o realizm socjalistyczny jako metodę obowiązującą wszystkich twórców. Jedną z takich narad była I Krajowa Narada Teatralna w Oborach koło Warszawy (18 – 19 czerwca 1949 r.), na którą zaproszono autorów dramatycznych, ludzi teatru i krytyków. Mówiono o tym (referat wiceministra Sokorskiego), że dramaturgia współczesna „nie nadąża" za przemianami socjalistycznymi w kraju i że utworom przedstawiającym życie „ludzi pracy" należy zapewnić właściwe miejsce w repertuarze. Zauważono, że w teatrze „pojedynek nowego ze starym" rozgrywa się na polu dramatopisarstwa. Po spotkaniu w Oborach ministerstwo rozpisało konkurs na sztukę; wpłynęło 57 tekstów, z których 24 zakwalifikowano do grania i rozdzielono między teatry.

Wytyczne repertuarowe, jakie otrzymywały upaństwowione właśnie przedsiębiorstwa teatralne od władz ministerialnych, były częścią akcji na rzecz realizmu socjalistycznego. Określały one, ile sztuk polskich, radzieckich i innych powinna w sezonie wystawić każda scena. Ministerstwo Kultury i Sztuki organizowało też festiwale, w których udział był praktycznie obowiązkowy. W Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (październik – grudzień 1949 r.) uczestniczyło 47 teatrów z pakietem 60 utworów, a w Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (marzec – lipiec 1951 r.) wzięło udział 38 teatrów, mających do pokazania utwory z konkursu dramatycznego; była to m.in. szersza prezentacja protegowanego gatunku – tak zwanej sztuki produkcyjnej.

Sztuki „o pracy" zaczęły się pojawiać na scenie od 1949 r. Cytowany już *Mały słownik teatru polskiego* podzielił je na przemysłowe, inteligenckie i wiejskie. We wszystkich trzech kategoriach panował podobny schemat: bohater pozytywny ścierał się z wrogiem klasowym (sabotażystą), a w konflikt wplątany był ktoś nieuświadomiony, kogo należało przekonać. W sztukach o tematyce wiejskiej biedniak demaskował kułaka, a średniak się wahał. Trudno dostrzec w tych fabułach rzeczywiste konflikty społeczne. Pod szyldem realizmu kryła się konwencja propagandowego plakatu. Sztandarową pozycją gatunku w teatrze nie stała się jednak sztuka polska, ale produkcyjniak czeskiego autora z proletariackim rodowodem, Vaška Kani. Premierą jego *Brygady szlifierza Karhana* (12 listopada 1949 r.) zainaugurował swą działalność Teatr Nowy w Łodzi, założony przez samokształceniową grupę aktorów pod kierunkiem Kazimierza Dejmka i Janusza Warmińskiego, zbuntowaną przeciw fałszowi teatru tradycyjnego. Dążąc do prawdy przygotowywali *Brygadę* w kontakcie z robotnikami łódzkich fabryk. Spektakl przyjęto jak objawienie.

Sztuki socrealistyczne pisali skuszeni popytem literaci, nie zawsze zawodowi, znani pisarze (Iwaszkiewicz – *Odbudowa Błędomierza*, Kruczkowski – *Odwiedziny*) i ludzie teatru (Maliszewski – *Wczoraj i przedwczoraj*, Warmiński – *Zwycięstwo*, *Chwasty*). Na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych główną nagrodę zespołową otrzymał warszawski Teatr Współczesny za przedstawienie sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa* (proces przed amerykańskim sądem przysięgłych).

Słabości sztucznie hodowanej dramaturgii nie udawało się ukryć. Nawet oficjalni krytycy i działacze wytykali jej „deklaratywność" i „schematyzm". Niektórzy autorzy, uciekając przed ograniczeniami obowiązującymi w problematyce współczesnej, szukali ratunku w historii. Powstała seria sztuk usytuowanych między XV a XIX wiekiem (Auderska, Brandstaetter, Korcelli, Kubacki, Maliszewski). W sumie odbyło się około stu prapremier sztuk polskich. Jedynym dramatem tego okresu, interesującym teatry także w późniejszych latach, również zagraniczne, okazali się *Niemcy* Kruczkowskiego, sztuka podejmująca problem zarażenia nazizmem i niewystarczalności biernego moralnego oporu (w kraju 28 inscenizacji w ciągu 15 lat).

Dramaturgia radziecka, która szeroką falą wtargnęła na polskie sceny, nie tylko z okazji festiwalu, ale jako program, była reprezentowana przez pisarzy różnych pokoleń. Do autorów najczęściej grywanych należeli Leonid Rachmanow, Jewgienij Pietrow, Konstantin Simonow, Andriej Uspienski, Juozas Bałtuszis. Pojawił się Michaił Bułhakow (*Ostatnie dni*) i tak zwana romantyka rewolucyjna (*Lubow Jarowaja* Konstantina Treniewa i *Tragedia optymistyczna* Wsiewołoda Wiszniewskiego), sztuki umożliwiające rozbudowę efektów widowiskowych. O sytuacji świadczą liczby: rocznie odbywało się kilkadziesiąt premier (83 w 1949 r., 70 w 1952 r., 59 w 1954 r.) sztuk dawnych i współczesnych reprezentujących dramaturgię rosyjskojęzyczną. Odbudowany w 1949 r. Teatr Narodowy zainaugurował działalność *Jegorem Bułyczowem* Gorkiego w reżyserii Władysława Krasnowieckiego; gościł na tej scenie także *Człowiek z karabinem* Nikołaja Pogodina reżyserowany przez Bohdana Korzeniewskiego (1954). Wszystko to nie znaczy, że realizatorzy nie odnosili sukcesów o charakterze teatralnym; takimi sukcesami były chociażby krakowskie przedstawienia Bronisława Dąbrowskiego – *Trzy siostry* i *Lubow Jarowaja*. Gorzej wiodło się Schillerowi źle notowanemu politycznie.

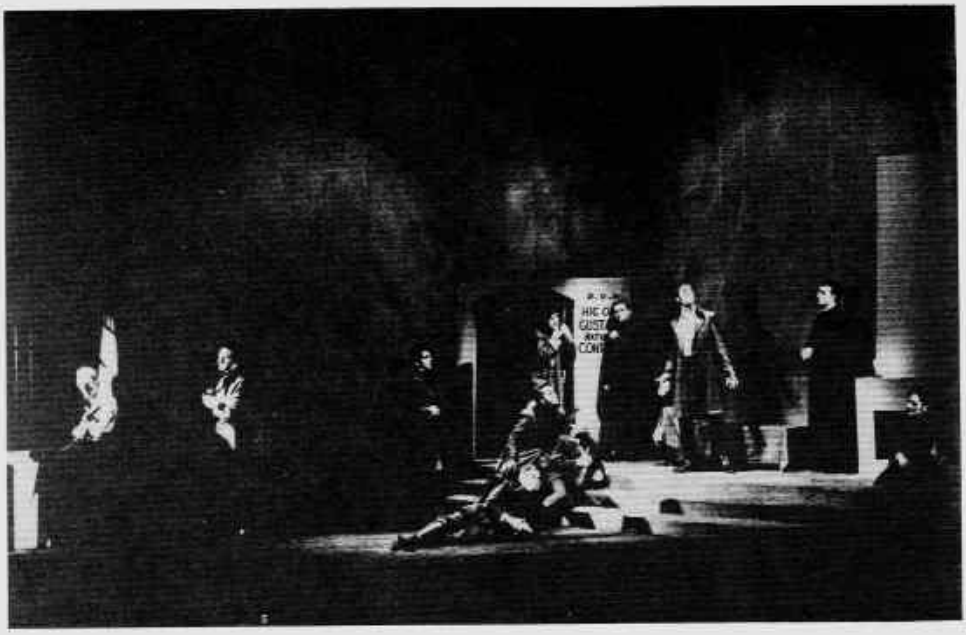
Z afisza zniknęły – jeśli nie liczyć dwóch „postępowych" Amerykanów – sztuki zachodnie, ale częściowo ocalała klasyka i dzięki niej po-

Obcy cień Konstantego Simonowa. Reżyseria Jan Perz, dekoracje Mikołaj Kiss-Orski, Państwowy Teatr Polski w Szczecinie, 1949

wstało kilka przedstawień o głębszym znaczeniu. Były to inscenizacje Horzycy w Poznaniu i Warszawie (*Fedra* Racine'a, *Hamlet* Szekspira, *Profesja pani Warren* Shawa), Wiercińskiego we Wrocławiu i Warszawie (*Jak wam się podoba* Szekspira, *Horsztyński* Słowackiego, *Lorenzaccio* Musseta), Korzeniewskiego (*Don Juan* Moliera w warszawskim Teatrze Polskim w 1950 r., zdjęty z afisza po 20 przedstawieniach na wniosek władz partyjnych). Wśród najdoskonalszych inscenizacji dzieł Fredry znalazło się Korzeniewskiego przedstawienie *Męża i żony* (1949). Wydarzeniami repertuarowymi były premiery Słowackiego (*Horsztyński*, 1951) i Bogusławskiego (*Henryk VI na łowach*, 1953) w łódzkim Teatrze Nowym.

Pierwsze sygnały liberalizacji polityki kulturalnej pojawiły się w roku 1954. Zaczęło się od odnawiania kontaktów ze światem. W lipcu warszawski Teatr Kameralny wziął udział w I Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Dramatycznej w Paryżu z przedstawieniami *Męża i żony* Fredry i *Grzechu* Żeromskiego (oba w reżyserii Korzeniewskiego), a w październiku przybył z wizytą do Polski Théâtre National Populaire Jeana Vilara. Następnym krokiem było dopuszczenie na scenę Brechta (*Kaukaskie koło kredowe* w Teatrze im. Słowackiego, grudzień 1954, a przedtem *Karabiny pani Carrar*, warsztat warszawskiej PWST zrealizowany przez Konrada Swinarskiego i Przemysława Zielińskiego), tego samego Brechta, któremu dwa lata wcześniej, po wizycie Berliner Ensemble, wypominano w kręgach politycznych groźne odstępstwa od realizmu. Świadectwem tak zwanej odwilży była krytyczna wobec zbiurokratyzowanej rzeczywistości *Łaźnia* Majakowskiego w reżyserii Dejmka (Teatr Nowy w Łodzi, grudzień 1954), podobnie jak poruszający sprawę stosunku do AK *Ostry dyżur* Lutowskiego w reżyserii Axera (Teatr Narodowy, lipiec 1955). Kolejny wyłom w repertuarze to premiera *Wesela*, nie granego od 1948 r. Dramatem Wyspiańskiego w lipcu 1955 r. zainaugurował nową scenę w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki Teatr Domu Wojska Polskiego (dawny TWP przeniesiony z Łodzi w 1949 r.). W związku ze zbliżającą się setną rocznicą śmierci Mickiewicza władze zdecydowały się ogłosić Rok Romantyzmu i wyrazić zgodę na wystawienie *Dziadów*. Premiera odbyła się 26 listopada w warszawskim Teatrze Polskim, reżyserował Aleksander Bardini przy współpracy scenograficznej Jana Kosińskiego.

Lata 1956–1968. Z punktu widzenia repertuaru okres ten w historii teatru polskiego nie ma sobie równych. Bogactwu tytułów towarzyszyła ogromna różnorodność ofert programowych. Złożyło się na nią zintensyfikowanie prac nad dramatem romantycznym i neoromantycznym, pełne otwarcie na współczesną dramaturgię światową, odkrycie za pośrednictwem nowych wydań Witkacego i Gombrowicza, wejście do grona autorów dramatycznych Różewicza i Mrożka, pojawienie się licznej grupy debiutantów z pokolenia, które ominął socrealizm. Interesowano się właściwie wszystkim: od staropolszczyzny po światową awangardę.



Dziady Adama Mickiewicza. Pierwszy od lewej Stanisław Jasiukiewicz, trzeci z prawej Adam Hanuszkiewicz. Reżyseria Aleksander Bardini, scenografia Jan Kosiński, kostiumy Irena Nowicka. Teatr Polski w Warszawie, 1955

Przywrócenie teatrowi polskiemu dramatu romantycznego po latach przerwy, które odmieniły i publiczność, i teatr, wiązało się z zasadniczymi problemami interpretacyjnymi, choć początkowo wystarczała sama obecność zabronionych dzieł. Wydarzeniem politycznym było wystawienie *Dziadów*, a obcowanie z tekstem liczyło się bardziej niż teatralna forma obciążona jeszcze serwitutami – formalnie na rzecz realizmu, faktycznie na rzecz ideologii. Wydarzeniami, też przede wszystkim politycznymi, stały się dwie następne premiery: *Noc listopadowa* Wyspiańskiego w reżyserii Dejmka (łódzki Teatr Nowy, styczeń 1956) i *Kordian* Słowackiego w reżyserii Axera (Teatr Narodowy, kwiecień 1956), choć zawierały już wyraźne propozycje interpretacyjne. Było za późno, by reanimować teatr monumentalny w jego przedwojennej postaci; do tradycji Schillerowskiej można było nawiązywać lub z nią polemizować. *Noc listopadowa* okazała się próbą kontynuacji, *Kordian* miał charakter polemiczny.

Dziady, Noc listopadowa i *Kordian* z ich tematyką niepodległościową dały widzom szansę wspólnego przeżycia odzyskanej tożsamości. Jednakże wprowadzanie do repertuaru innych klasycznych pozycji kanonu narodowego następowało stopniowo i zajęło jeszcze parę lat. Problemem był Krasiński, Słowacki z jego okresu mistycznego i w znacznej części Wyspiański, to znaczy utwory trochę wcześniej uznane przez marksistowskich krytyków i historyków literatury za „reakcyjne", „fideistyczne", ogólnie biorąc

Dziady Adama Mickiewicza. Reżyseria Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, scenografia Józef Szajna. Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1962

„szkodliwe" ideologicznie. Zgodę na wystawienie poszczególnych tytułów uzyskiwano w różnych miastach w drodze odrębnych zabiegów. I tak w 1957 r. znalazło się w repertuarze *Wyzwolenie* (Katowice i Kraków), w 1958 r. *Wyzwolenie* (Warszawa), *Irydion* (Kraków), *Zawisza Czarny* (Lublin), w 1959 *Sen srebrny Salomei* (Nowa Huta), *Nie-Boska komedia* (Łódź). W Warszawie *Nie-Boska* pojawiła się dopiero dziesięć lat później.

Rosnąca mimo wszystkich przeszkód liczba premier polskiej klasyki ujawniła nowe problemy. Przykładem Rok Słowackiego (1959) i 22 inscenizacje dramatów tego autora. Wśród nich przedstawienia inspirujące (*Sen srebrny Salomei* w reżyserii Skuszanki w Nowej Hucie) i zupełnie chybione. „Rok Słowackiego w Warszawie toczy się dość osobliwie – pisał Jan Kott w recenzji *Rany Julek!!!* – po *Beatryks Męczy* w Teatrze Polskim pokazano nam w Ateneum *Ubu-Wenedę*. Na groteskę, na karykaturę, na śmieszno, na drwinę z narodowej tragedii" (Jan Kott, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 266). Romantyczny dramat zderzył się z nową wrażliwością, z postulatem poszukiwania w literaturze dramatycznej odpowiedzi na pytania współczesności, z dążeniem do unowocześnienia formy. Eksperymentów na pewno nie dałoby się uniknąć. Istniały jednak dwie możliwości: wyjście od literackiej analizy tekstu (zracjonalizowany *Samuel Zborowski* w reżyserii Jerzego Kreczmara, 1962) lub od emocji teatralnych (*Ksiądz Marek* w reżyserii Hanuszkiewicza, 1963).

W latach sześćdziesiątych jednym z najczęściej grywanych utworów były *Dziady*, które stały się intelektualnym i artystycznym wyzwaniem dla większości twórców ze skrystalizowanym światopoglądem teatralnym. W latach 1961 – 1963 wystawili je: Jerzy Grotowski (Opole), Jerzy Kreczmar (Katowice), Bohdan Korzeniewski (Kraków), Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski (Nowa Huta, Warszawa). Następna fala objęła mniejsze teatry (Bielsko-Biała, Białystok, Łódź, Szczecin, Toruń), poszukujące w wielkim repertuarze szans emancypacji. Na przełomie marca i kwietnia 1966 r. zorganizowano w Warszawie sympozjum teatralne na temat *Dziadów* i przegląd, w którym uczestniczyły 4 inscenizacje (3 spoza Warszawy). Wystawienia *Dziadów* nie traktowano już jak gestu politycznego, tematem był układ tekstu (na ogół grano wszystkie części) i sposób traktowania sił nadprzyrodzonych – różny, ale i podobny, bo duchy stanowiły umowny element teatralności.

W 1965 r. Dejmek w Teatrze Narodowym i Krasowscy we Wrocławiu wystawili *Kordiana*. W Starym Teatrze w Krakowie Konrad Swinarski wyreżyserował *Nie-Boską komedię* Krasińskiego. Dwa lata później Swinarski i Hanuszkiewicz wystawili *Fantazego*. Mimo wszystkich merytorycznych różnic interpretacyjnych najgłośniejsze przedstawienia tego okresu łączyło zainteresowanie jednostką, postawą urealnionego bohatera romantycznego wobec historii i społeczeństwa. Historia i społeczeństwo wróciły w *Dziadach* wystawionych pod koniec 1967 r. przez Dejmka, a wydarzenia, które się rozegrały wokół tej premiery i Teatru Narodowego, na nowo upolitycznily romantyków. Ale to już sprawa późniejsza.

Odrabianie zaległości w dramaturgii zagranicznej, podobnie jak odnawianie tradycji romantycznej były źródłem poważnych przemian w teatrze. Zwłaszcza że można było czerpać z zasobów, które nagromadziły się od końca lat trzydziestych, a i dorobek autorów współczesnych przedstawiał się wyjątkowo interesująco. We Francji dramatem zajmowali się wybitni pisarze i powstawał nurt zwany później awangardą paryską. W Anglii startowało nowe pokolenie, ochrzczone mianem młodych gniewnych. Sukcesy odnosiła dramaturgia amerykańska, intensywnie rozwijała się dramaturgia niemieckiego obszaru językowego. Było w czym wybierać, toteż wykaz autorów granych w 1957 r. tylko w Warszawie przedstawia się imponująco: Jean Paul Sartre (*Muchy*), Samuel Beckett (*Czekając na Godota*), Eugène Ionesco (*Krzesła*), Federico Garcia Lorca (*Yerma*), John Osborne (*Miłość i gniew*), Thornton Wilder (*Nasze miasto*), Bertolt Brecht (*Matka Courage, Szwejk w drugiej wojnie światowej*), Erwin Piscator (adaptacja *Wojny i pokoju*) Frances Goodrich i Albert Hackett (*Pamiętnik Anny Frank*). W tymże roku wystawiono Henry'ego de Montherlanta w Krakowie i Alberta Camusa w Kielcach, a rok później od *Wizyty starszej pani* zaczęła się niezwykła polska kariera Friedricha Dürrenmatta. Trzeba też jednak przyznać, że o dramatach ówczesnej awangardy częściej dyskutowano niż je grano; Beckett, Ionesco i Genet pojawiali się raczej incydentalnie, a popularność

zdobywali Jean Anouilh (14 premier w roku 1957) i Arthur Miller (13 premier w roku 1960). Wśród sztuk Dürrenmatta rekordy bili *Fizycy* (11 premier w 1963 r.).

Tak rozbudowany repertuar dawał teatrom szansę wypróbowania różnych środków i dopracowania się własnego stylu. Zwykle działano tu metodą intuicyjną, rzadko dochodzono do wniosków teoretycznych. Kilka zaledwie teatrów określiło swoje zainteresowania i stosowało wobec dramaturgii zagranicznej konsekwentną politykę. W Warszawie był to mający ją od początku swego istnienia Teatr Współczesny, a także teatry Dramatyczny (poprzednio Domu Wojska Polskiego) i Ateneum. Z punktu widzenia doświadczeń artystycznych ważne bywały czasem sztuki przeciętne, na przykład *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Gazzo czy *Smak miodu* Shelagh Delaney, ze względu na wkład Wajdy i Swinarskiego (Teatr Wybrzeże).

Warto zauważyć, że w latach pięćdziesiątych obce sztuki współczesne nie służyły na ogół wprost upolitycznieniu teatru. Brecht i Dürrenmatt atakowali inny ustrój; sztuki odnoszące się jakkolwiek do ideologii socjalistycznej odrzucała cenzura (*Brudne ręce* Sartrea, a nawet *Morderca bez poborów* Ionesco). W pierwszym okresie rozliczeń z totalitaryzmem i kultem jednostki bardziej polityczną rolę odegrały inscenizacje Szekspirowskie: *Hamlet* w reżyserii Romana Zawistowskiego w Starym Teatrze w Krakowie, nazwany przez Jana Kotta „Hamletem po XX Zjeździe", nowohucka *Miarka za miarkę* w reżyserii Krystyny Skuszanki, a poza nimi może adaptowany *Proces* Kafki i *Antygona* w popularnej wersji Anouilha. To się zmieniło w latach sześćdziesiątych wraz z wprowadzeniem na sceny antytotalitarnych sztuk niemieckich. Mowa o *Karierze Artura Ui* Brechta (warszawski Teatr Współczesny, 1962) i *Dochodzeniu* Petera Weissa (ten sam Współczesny, 1966), oba przedstawienia w reżyserii Axera, oraz *Namiestniku* Rolfa Hochhutha m.in. w reżyserii Dejmka w Teatrze Narodowym (1966). Zainteresowanie budziła seria sztuk i samo zjawisko tak zwanego teatru faktu (Hochhuth, Kipphardt, Weiss).

We wczesnych latach sześćdziesiątych zapasy się wyczerpują, nowe propozycje i nowe nazwiska (Albee, Pinter, Arrabal) nie wydają się już tak znaczące. Po premierach w 1967 r. *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata* Weissa (Teatr Polski w Poznaniu i Ateneum w Warszawie) następuje wyraźny odpływ zainteresowań dramaturgią z Zachodu. Wzrasta presja na teatry grające zbyt mało sztuk z ZSRR i krajów demokracji ludowej. Jako alibi służy czasem *Zmierzch* Babla, czasem komedie Arbuzowa lub faktograficzne dramaty Szatrowa.

Symbolem Października 56 stała się w teatrze, o parę tygodni poprzedzająca wydarzenia, łódzka premiera napisanej pod koniec wojny sztuki Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego *Święto Winkelrida* w reżyserii Dejmka. Ta komedia satyryczno-polityczna, metaforyczna i groteskowa pozwoliła wyśmiać władzę, budzącą dotąd strach. Dramaturgia polska znajdowała się jednak w stanie zapaści. W szufladach pisarzy nie znalezio-

Nie do obrony Johna Osborne'a. Mieczysław Pawlikowski, Mieczysław Gajda, Tadeusz Łomnicki. Reżyseria Lindsay Anderson, scenografia Jocelyn Herbert. Teatr Współczesny w Warszawie, 1967

no sztuk, których się spodziewano: współczesnych i niecenzuralnych. Socrealizm „przejściowo przygniótł dramaturgię receptami i zakazami – pisał Puzyna – trudno jednak stwierdzić, aby zniszczył twórczość niegdyś kwitnącą". Trzeba było liczyć na utwory nowe.

O problematykę totalitaryzmu, będącego pokusą rządzących i systemem ucisku albo deprawacji rządzonych, otarły się dwie wystawione w 1957 sztuki: *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza i *Milczenie* Romana Brandstaettera. Broszkiewicz posłużył się kostiumem historycznym i metaforą, Brandstaetter realiami obyczajowymi. Pierwszy sposób groził nadmiernym uogólnieniem, wypreparowaniem tematu z rzeczywistości, drugi – przesłonięciem doświadczeń zbiorowych przez jednostkowe. W próbach rozrachunkowych metafora była jednak wykorzystywana częściej. Spektakl Dejmka *Ciemności kryją ziemię* (1957) na podstawie powieści Andrzejewskiego mówił o mechanizmach władzy, odwołując się do inkwizycji; w *Śmierci gubernatora* (1961), dyskursywnym dramacie o cechach moralitetu, Kruczkowski sytuował ten temat w nieokreślonym czasie i kraju. Powrócił też do spraw niemieckich łącząc je w *Pierwszym dniu wolności* (1959) z problematyką egzystencjalizmu. Sztukę tę w ciągu pięciu lat wystawiło 19 teatrów.

Nowy rozdział w dziejach rodzimej dramaturgii otworzyły prapremierowe inscenizacje *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza (1957), *Policjantów* Mrożka (1958), *Kartoteki* Różewicza (1960) w warszawskim Teatrze Dramatycznym oraz *Szewców* Witkacego (1957) w Teatrze Wybrzeże. Wygląda to na paradoks, ale nim nie jest – poetyka tych przedstawień, tak samo jak poetyka samych utworów, doskonale określała klimat okresu i wpłynęła na stosunek do teatru całego pokolenia autorów. *Iwona* została wystawiona raz, trzy lata po niej był *Ślub* zrealizowany przez Jerzego Jarockiego z zespołem Studenckiego Teatru – Gliwice z Politechniki Śląskiej, STG (po czterech przedstawieniach wydano zakaz grania) – i w kontaktach polskiej sceny z Gombrowiczem nastąpiła długa przerwa. *Szewców* w reżyserii Zygmunta Hübnera zdjęto ze sceny Teatru Wybrzeże po dwóch albo trzech, zamkniętych lub półzamkniętych – trudno to dziś ustalić – przedstawieniach, z których pierwsze odbyło się 12 października 1957 r., tuż po zawieszeniu tygodnika „Po prostu". Lepiej powiodło się z Witkacym Teatrowi Dramatycznemu w Warszawie, który w 1959 r. wystawił *W małym dworku* oraz *Wariata i zakonnicę* w awangardowym kształcie plastycznym zaproponowanym przez Józefa Szajnę. Od tego momentu zaczęła się kariera Witkacego w zawodowych teatrach dramatycznych. Pojawiało się coraz więcej tytułów. W 1964 r. *Matkę* w reżyserii Jarockiego grał Stary Teatr w Krakowie, a *Kurkę wodną* w reżyserii Wandy Laskowskiej Teatr Narodowy. Niektóre sztuki miały po kilkadziesiąt przedstawień (por. Janusz Degler, *Witkacy na scenie*, „Pamiętnik Teatralny" 1969, nr 3).

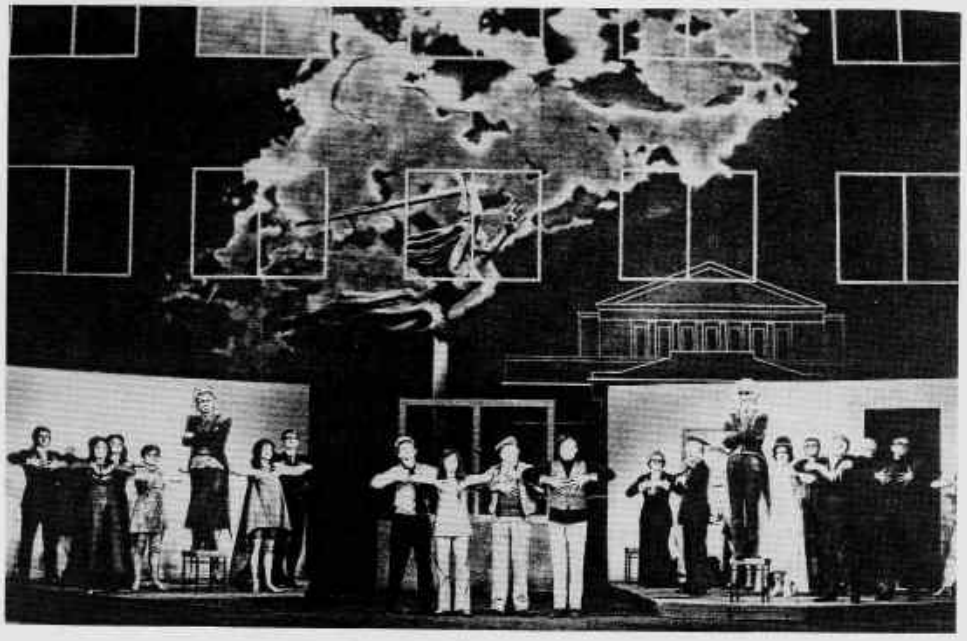
Popularność zdobył szybko Sławomir Mrożek. Pięć lat po debiucie scenicznym w 1958 r. był już autorem jedenastu utworów dramatycznych. Wszystkie zostały wystawione, choć nie bez problemów realizacyjnych, które wynikały z tego, że Mrożek łączył abstrakcyjność sytuacji z uzasadnionymi nią motywami działania postaci i budował fabułę tłumaczącą się głównie zasadami logicznego wynikania. Apsychologiczne role nie zawsze przekonywająco interpretowali aktorzy. *Kartoteka* Różewicza z jej strukturą otwartą, podkreśloną w prapremierowym przedstawieniu dekoracją Jana Kosińskiego, *Kartoteka* jako zbitka wycinków rzeczywistości, stanowiła przeciwieństwo modelowych konstrukcji Mrożka. Niemniej było coś wspólnego u obu pisarzy – nie tylko oczywisty brak zainteresowania dla realizmu opisowego, także niepatetyczne podejście do tragizmu, wrażliwość na absurd lub groteskę.

Z ową wrażliwością i niechęcią do opisowego realizmu debiutowało w teatrze lat sześćdziesiątych nowe pokolenie pisarzy, w większości urodzonych w latach trzydziestych. Mieli wcześniejsze doświadczenia poetyckie (Bohdan Drozdowski, Stanisław Grochowiak, Zbigniew Herbert, Jarosław Marek Rymkiewicz) i prozatorskie (Ireneusz Iredyński, Janusz Krasiński). Pracowali w teatrach studenckich (Jarosław Abramow, Andrzej Jarecki, Helmut Kajzar) i w dziale słuchowisk Polskiego Radia (Henryk Bardijewski, Jerzy Krzysztoń). Od pisania dramatu zaczynał bodaj tylko Krzysztof

Tango Sławomira Mrożka. Wiesław Michnikowski, Tadeusz Fijewski, Mieczysław Czechowicz. Reżyseria Erwin Axer, scenografia Ewa Starowieyska. Teatr Współczesny w Warszawie, 1965

Choiński (*Krucjata*). Grupa ta powiększała się stopniowo, zachowując jedną cechę wspólną – umowność formy towarzyszącą nawet obserwacjom społecznym (*Szachy* Grochowiaka) i obyczajowym (*Duże jasne* Abramowa i Jareckiego). Sztuki tego okresu odznaczały się na ogół wartościami literackimi, nie zawsze mogły liczyć na popularność w teatrze (*Drugi pokój* i *Lalek* Herberta, *Grupa Laokoona* Różewicza, *Król IV* Grochowiaka, z innych powodów drastyczne *Jasełka moderne* Iredyńskiego). Zyskał ją *Kondukt* Drozdowskiego i *Anioł na dworcu* Abramowa (po 9 premier), a także późniejsze sztuki Abramowa (np. *Derby w pałacu*). Jedenaście premier w krótkim czasie miała „dobrze skrojona" sztuka Broszkiewicza *Skandal w Hellbergu*, świadcząc o trwającym zainteresowaniu tematyką niemiecką. Rekord należał jednak do dramatu formułującego dobitnie problem współczesnego kryzysu wartości, najważniejszego dramatu tych lat – *Tanga* Mrożka, które od 1965 do 1968 r. miało w Polsce 16 premier, wśród nich dwie głośne: warszawską Axera i krakowską Jarockiego. W obu aktorzy odnaleźli właściwy ton i nie powtórzyły się wcześniejsze trudności z interpretacją postaci.

W 1968 r. Mrożek opublikował we Francji oświadczenie, w którym potępił wejście do Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego. Odpowiedzią z kraju był zakaz grania jego sztuk w teatrach polskich. Zakaz ten towarzyszył zdjęciu w Teatrze Narodowym następnego po *Dziadach* spek-



Rzecz listopadowa Ernesta Brylla. Reżyseria Bronisław Dąbrowski, dekoracje Jan Kosiński. Teatr im. Słowackiego w Krakowie, 1968

taklu, Witkacowskiego *Gyubala Wahazara*, i dymisji Dejmka ze stanowiska dyrektora tego teatru.

Lata 1969 – 1981. Nieoczekiwaną inspiracją dla teatrów okazał się zadekretowany formalnie i zainaugurowany uroczyście w Krakowie 15 stycznia 1969 Rok Wyspiańskiego. Być może rozgłos nadany setnej rocznicy urodzin czwartego wieszcza miał przesłonić nieprzyjemne reperkusje sprawy *Dziadów*. Wyspiański politykom nie pomógł, ale efekty artystyczne przedsięwzięcia były interesujące. Przygotowano 18 premier, z których kilka należało do wydarzeń teatralnych nie tylko jednego sezonu, pokazano 11 rzadko grywanych dramatów, w tym skomponowane z fragmentów rapsodów historycznych *Kroniki królewskie*. Realizowali je: Jerzy Goliński (*Powrót Odysa*), Helmut Kajzar przy współpracy Józefa Szajny (*Bolesław Śmiały*), Jerzy Kreczmar (*Legion*), Jan Maciejowski (*Wyzwolenie*), Ludwik René (*Kroniki królewskie*), Konrad Swinarski (*Sędziowie* i *Klątwa*), Henryk Tomaszewski (*Protesilas i Laodamia*), Lidia Zamkow (*Wesele*). Adam Hanuszkiewicz wznowił wystawiane w warszawskim Teatrze Powszechnym *Wesele* (1963) i *Wyzwolenie* (1966). Szacunek dla Wyspiańskiego i jego idei nie oznaczał w tych przedstawieniach rezygnacji ze śmiałych współczesnych interpretacji własnych. Czasami atakowano tę śmiałość.

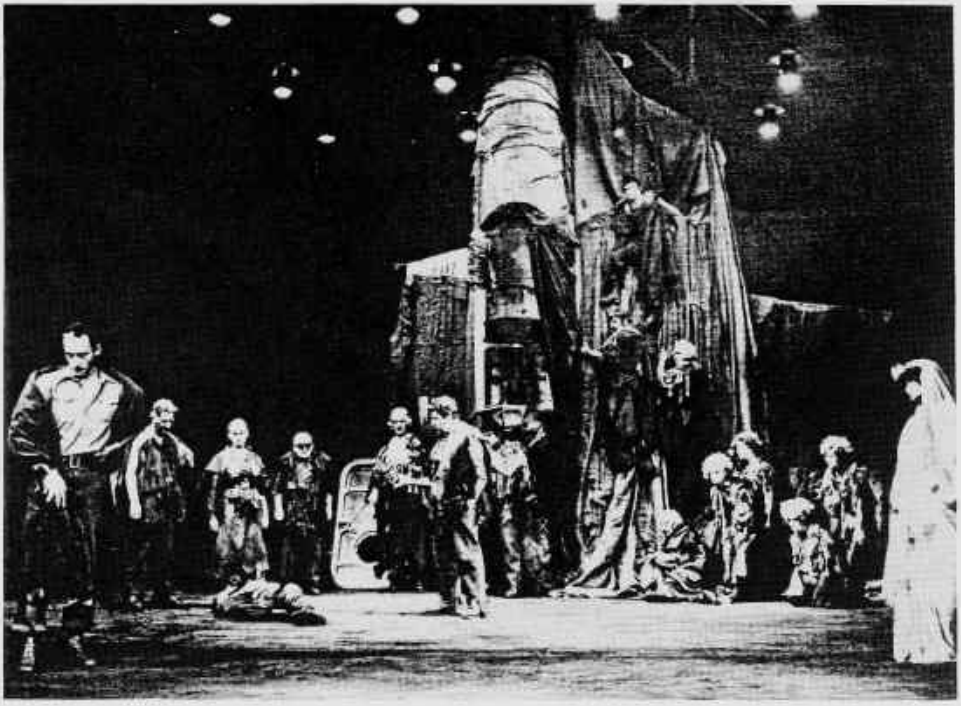
Rok Wyspiańskiego unaoczniał, jak bardzo poszerzyły się funkcje klasyki, zastępującej w coraz większym stopniu dramat współczesny, i jak bardzo wzrosła rola reżyserów, na których spadała odpowiedzialność za problemowe przewartościowanie utworów dawnych. Na materiale klasycznym zaczęło potwierdzać swoje kwalifikacje kolejne pokolenie reżyserskie (Maciej Prus, Jerzy Grzegorzewski), a całe lata siedemdziesiąte obfitowały w wydarzenia teatralne w tej właśnie dziedzinie, by wymienić tylko serię Starego Teatru: *Dziady* i *Wyzwolenie* Swinarskiego (1973, 1974), *Noc listopadową* Wajdy (1974), *Wesele* Grzegorzewskiego (1977). Zamyka ją romantyczno-niepodległościowy *collage* Jerzego Jarockiego i Józefa Opalskiego *Sen o Bezgrzesznej* (1979).

Był to także dobry okres dla dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego. Po czternastu latach od formalnej prapremiery w Teatrze Wybrzeże, dopuszczono wreszcie na sceny zawodowe *Szewców* Witkacego, co w konsekwencji dało w latach 1971 – 1975 dwanaście premier. Jerzy Jarocki w Starym Teatrze w Krakowie po *Szewcach* (1971) inscenizował drugi raz *Matkę* Witkacego (1972), wcześniej wystawianą też w Warszawie przez Erwina Axera. W repertuarze znalazły się *Nadobnisie i koczkodany* (debiut reżyserski Krystiana Lupy), *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, awangardowe próby Tadeusza Peipera i *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego, *Sen* Felicji Kruszewskiej oraz Stanisława Przybyszewska, której *Sprawa Dantona* w reżyserii Wajdy otworzyła odnowiony Teatr Powszechny w Warszawie.

Wyraźnie natomiast zmalało w latach siedemdziesiątych zainteresowanie nowościami dramaturgii zachodniej. Wyrażała się w ten sposób między innymi coraz większa rozbieżność między sytuacją w kraju i realiami życia za granicą. Podejmowane przez Axera w warszawskim Teatrze Współczesnym próby utrzymania kontaktu z twórczością znanych pisarzy (Eugène Ionesco, Edward Bond, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Max Frisch) spotykały się z niewielkim odzewem krytyki, a niekiedy i publiczności. Najlepsze przyjęcie miał w tym teatrze *Mackbett* Ionesco. Sukcesami okazały się też *Gra w zabijanego* Ionesco w reżyserii Tomaszewskiego (Teatr Polski, Wrocław), później *Noc trybad* Pera Enquista i *Lot nad kukułczym gniazdem* Dalea Wassermanna (warszawski Teatr Powszechny). Na pograniczu repertuaru współczesnego i klasyki plasowały się adaptacje Kafki (*Proces* Jarockiego w Starym Teatrze, *Ameryka* Grzegorzewskiego w warszawskim Ateneum) i Joycea (*Ulisses* w reżyserii Hübnera i adaptacji Słomczyńskiego w Teatrze Wybrzeże, *Bloomusalem* Grzegorzewskiego w warszawskim Ateneum).

Serwituty wobec sztuk rosyjskich i radzieckich obowiązywały nadal. Zachętą do ich wystawiania miały być przeglądy z nagrodami. Pierwszy został zorganizowany w końcu 1968 r. w Katowicach. Teatry chętnie wystawiały te sztuki radzieckie, które ostrzej i konkretniej niż utwory naszych autorów ujawniały mankamenty systemu. Jego ideologiczne podstawy atakowały też na swój sposób teatralne interpretacje *Biesów* Dostojewskiego (Wajda, Warmiński) czy *Pluskwa* Majakowskiego (ostatnie przedstawienie Swinarskiego, który zginął w katastrofie lotniczej w sierpniu 1975; premiera w Teatrze Narodowym odbyła się już po śmierci inscenizatora).

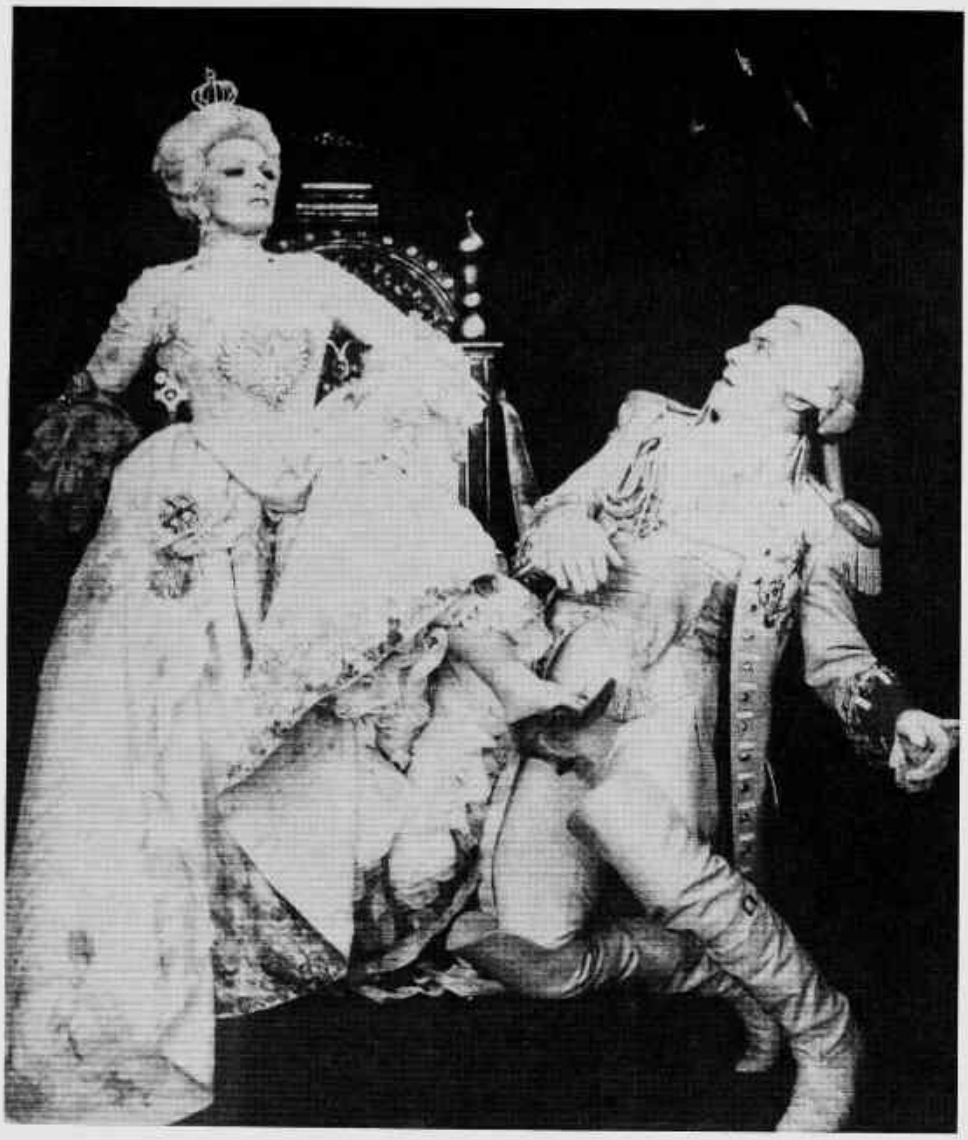
W teorii jednym z podstawowych zadań polityki kulturalnej było popieranie nowej dramaturgii polskiej. Toteż niepewny politycznie okres na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych teatry usiłowały przetrwać grając sztuki rodzime. W sezonie 1968/1969 odbyło się 8 premier *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla, a szczególnym powodzeniem cieszył się montaż piosenek partyzanckich i wojskowych Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Następna sztuka Brylla, *Kurdesz*, nie okazała się równie „bezpieczna". W krakowskim Starym Teatrze (jesień 1969 r.) zdjęła ją cenzura, a na znak protestu dyrektor Zygmunt Hübner zrezygnował ze stanowiska. Zielone światło miał natomiast musical *Na szkle malowane* (tekst Ernesta Brylla, muzyka Katarzyny Gärtner), który grało 13 teatrów. Po roku 1970 zauważalna stała się obecność na scenie Stanisława Grochowiaka (*Chłopcy*, *Lęki poranne*, a przede wszystkim *Okapi* – 15 premier w latach 1974 – 1978) i Janusza Krasińskiego (*Czapa, Wkrótce nadejdą bracia*). Na nowo odkrywano *Kartotekę* Tadeusza Różewicza, sukcesem były premiery sztuk *Stara kobieta wysiaduje* (1969) i *Na czworakach* (1972) w reżyserii Jarockiego. *Rzecz listopadowa* Brylla, z jej romantyczną stylizacją, okazała się jedną z pozycji wyraźnie rozwijającego się nurtu dramatu poetyckiego z ambicjami inscenizacyjno-widowiskowymi (Jerzy S. Sito, Jarosław Marek Rymkiewicz).



Ślub Witolda Gombrowicza. Reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Krystyna Zachwatowicz. Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1974

W 1974 r. wszedł na scenę w warszawskim Teatrze Dramatycznym *Ślub* Gombrowicza w reżyserii Jarockiego – była to prapremiera polska tej sztuki w teatrze zawodowym. W 1973 r. został odwołany zakaz grania Mrożka. Dwa lata później odbyła się premiera jednej z najwybitniejszych w całym dorobku pisarza i najbardziej zwróconej ku realności współczesnej tragedii *Emigranci*, którą w latach 1975 – 1979 wystawiło 17 teatrów. Wraz ze *Szczęśliwym wydarzeniem*, *Rzeźnią*, *Garbusem*, *Krawcem* i *Vatzlavem* odnotowano w latach 1973 – 1979 w sumie 68 premier. Uzupełniały repertuar tego okresu debiuty prozaików: Janusza Głowackiego, Tomasza Łubieńskiego, Wiesława Myśliwskiego, Edwarda Redlińskiego i Władysława Terleckiego.

W latach 1980 – 1981 część teatrów starała się wesprzeć ruch „Solidarności" bezpośrednio (występy Teatru Wybrzeże w Stoczni Gdańskiej) lub programowo (montaż poetycki *Wszystkie seanse zarezerwowane* Teatru Powszechnego w Warszawie, spektakle dokumentalne: *Oskarżony: Czerwiec 56* Cywińskiej w Teatrze Nowym w Poznaniu, wywiady Hanny Krall, m.in. z Anną Walentynowicz, w Teatrze Małym w Warszawie). Można było wystawić sztuki, które, jak *Polonez* Sity, parę lat czekały na premierę. *Polonez* w Ateneum i *Dwie głowy ptaka* Terleckiego w Teatrze Dramatycz-



Polonez Jerzego S. Sito. Aleksandra Śląska, Leonard Pietraszak. Reżyseria Janusz Warmiński, scenografia Seweryn Wiśniewski. Teatr Ateneum w Warszawie, 1981

nym w Warszawie interpretowały historię; pojawiły się też sztuki analizujące postawy polityczne: *Ołtarz wzniesiony sobie* Iredyńskiego i *Ambasador* Mrożka (Teatr Polski w Warszawie), *Audiencja* i *Protest* Havla (Teatr Powszechny w Warszawie), *Pieszo* Mrożka (PWST w Krakowie).

Po 13 grudnia 1981 r. wszystkie teatry zamknięto.

Lata 1982 – 1989. Decyzje o wznowieniu działalności teatrów wydawały władze lokalne. Uruchamiano je stopniowo od połowy stycznia

1982 r. Nie wszystkie przedstawienia wróciły na scenę, zakazy objęły m.in. *Ambasadora* Mrożka i *Ołtarz wzniesiony sobie* Iredyńskiego, jednoaktówki Havla, przedstawienia „teatru faktu".

Reakcją teatru na wprowadzenie stanu wojennego był albo odwrót od sztuk mających jakikolwiek związek z rzeczywistością, wypełnianie repertuaru klasycznymi komediami, bajkami, składankami albo próba wyrażenia nastrojów społecznych, nawiązania porozumienia z widownią w sferze refleksji historycznej skojarzonej ze współczesnymi emocjami. Na atmosferę tego okresu ogromny wpływ miała postawa aktorów, którzy ogłosili bojkot zmilitaryzowanej telewizji. Najbardziej ekspresyjną próbą wyjścia naprzeciw nastrojom społecznym były dwie wersje *Mordu w katedrze* Eliota, zainscenizowanego przez Jarockiego w warszawskiej Bazylice św. Jana z zespołem Teatru Dramatycznego i w Katedrze Wawelskiej z zespołem Starego Teatru (marzec i kwiecień 1982). W tym nurcie znalazło się *Wyzwolenie* przekonstruowane przez Dejmka i *Vatzlav* w jego reżyserii (Teatr Polski w Warszawie), *Ksiądz Marek* Słowackiego w reżyserii Zaleskiego (warszawski Dramatyczny), *Irydion* Krasińskiego w reżyserii Grabowskiego (Teatr im. Słowackiego w Krakowie). *Irydion* i *Ksiądz Marek* zastąpili *Dziady* i *Kordiana*; te przedstawienia koncentrowały się jednak nie na sprawach narodowo-niepodległościowych, ale na sytuacji po klęsce.

W latach osiemdziesiątych nastąpiły znamienne przesunięcia w stosunku do kanonu romantycznego i postromantycznego. Grano *Dziady, Nie-Boską, Wesele*; z dużymi trudnościami wprowadzono na scenę *Termopile polskie* Micińskiego (przed premierą w Starym Teatrze oglądały je specjalnie powołane komisje), ale przedstawienia te znaczyły o wiele mniej niż się spodziewano. Częściowo z powodów artystycznych, częściowo z powodu nadmiernego wcześniejszego eksploatowania klasyki na co dzień i to w roli publicystyki. Uwarunkowania zewnętrzne nadal upolityczniały odbiór wielu tekstów. Zmiana polegała na tym, że w grę wchodziły inne teksty. Aluzje polityczne wyłapywała widownia u Nowaczyńskiego (*Wiosna Narodów w cichym zakątku* w reżyserii Bradeckiego, Stary Teatr), nawet u Bałuckiego (*Dom otwarty* w reżyserii Nyczaka, Teatr Nowy w Poznaniu).

W tym czasie znaczący głos w programowaniu repertuaru zyskali reżyserzy z dwóch młodszych grup pokoleniowych, którzy debiutowali w drugiej połowie poprzedniej dekady i w latach 1983 – 1985 (Piotr Cieślak, Maciej Englert, Mikołaj Grabowski, Krystian Lupa, Janusz Nyczak, Janusz Wiśniewski, Krzysztof Zaleski i młodsi: Krzysztof Babicki, Tadeusz Bradecki, Andrzej Dziuk, Rudolf Zioło). Byli szczególnie wrażliwi na współczesną literaturę teatralną i problematykę egzystencjalną, zainteresowani teatralnością form, umownie zwanych awangardowymi. Określali się w konfrontacji z Witkacym i Gombrowiczem. Twórczość obu tych pisarzy stała się dla większości nowej generacji tym, czym dla poprzednich był dramat romantyczny. W latach osiemdziesiątych nastąpił gwałtowny wzrost liczby premier obu autorów. W roku 1985, który ze względu na stulecie

urodzin obchodzono jako Rok Witkacego, na scenach całego kraju można było obejrzeć około 35 realizacji jego sztuk. Odbywał się też nieoficjalny festiwal Gombrowicza, wystawiano nie tylko jego dramaty, ale i liczne adaptacje prozy.

Przez całą tę dekadę nie schodzili ze sceny Mrożek i Różewicz. Mrożek systematycznie przysyłał nowe sztuki (*Letni dzień*, *Kontrakt*, *Portret*), Różewicz napisał *Pułapkę*. W latach 1982 – 1985 Mrożek zajmował pierwsze miejsce wśród najczęściej grywanych autorów polskich (w latach siedemdziesiątych na ogół drugie). Różewicza grano częściej niż kiedykolwiek przedtem. Obaj stali się swego rodzaju klasykami.

Fakt, że premiery szły falami, a działalność niewielu teatrów odbiegała od ogólnie praktykowanego schematu, wywoływał reakcje krytyczne. Miesięcznik „Teatr" opublikował w 1985 listę dwustu kilkudziesięciu sztuk nieobecnych na scenie co najmniej od piętnastu lat. Lista ta obejmowała wiele dzieł światowej klasyki i literatury dramatycznej XX wieku. Istotnie, w latach osiemdziesiątych teatry wyławiały z dramaturgii obcej pojedyncze pozycje (Edward Bond, Tankred Dorst, Christopher Hampton, Lars Norén, Wolfgang Hildesheimer), a przy tym rekordy statystyczne należały do Anglika Alana Ayckbourna, zdolnego farsopisarza (w sezonie 1985/1986 pierwsze miejsce w wykazie najczęściej granych autorów obcych). Zjawiskiem zasługującym na odnotowanie było przypomnienie wczesnych utworów Brechta (*Mahagonny* w reżyserii Zaleskiego, *Baal* Cieślaka, *Opera za trzy grosze* Grzegorzewskiego) i nowe próby wiernej interpretacji Becketta podejmowane przez Antoniego Liberę. Popularnością cieszyły się adaptacje *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, zwłaszcza warszawska Macieja Englerta.

Po zniesieniu stanu wojennego następowała powolna i dość niekonsekwentna liberalizacja polityki kulturalnej. Niewiele, ale jednak ułatwiła ona sytuację polskich autorów dramatycznych. W 1985 r. wrócił na scenę *Ołtarz wzniesiony sobie*, a Iredyński wszedł do grona najczęściej grywanych pisarzy (*Dziewczynki*, *Terroryści*). Odbyło się kilka interesujących prapremier, m.in. dwóch dramatów napisanych przez ludzi teatru. Były to *Wzorzec dowodów metafizycznych*, znakomity także jako propozycja teatralna debiut Bradeckiego, oraz *Ludzie cesarza*, oryginalna wypowiedź Hübnera o metodach uprawiania polityki. Próbę sceny przeszła *Lekcja polskiego* Anny Bojarskiej, *Drzewo* Myśliwskiego, *Obywatel Pekosiewicz* Słobodzianka i *Sztuka konwersacji* Kazimierza Brandysa (dwie biografie rozrachunkowe) oraz olbrzymich rozmiarów dramat Sity *Słuchaj, Izraelu.*

W tak zwanym drugim obiegu, poza zasięgiem cenzury, odbyła się prapremiera *Wieczernika* Brylla w reżyserii Wajdy we wnętrzu kościoła przy ulicy Żytniej w Warszawie (1987). Teatr Domowy aktorów warszawskiego Teatru Powszechnego grywał Havla. Na występy w kościołach i mieszkaniach prywatnych składały się najczęściej montaże poetycko-muzyczne lub składanki kabaretowe.

* * *

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dał początek kilku różnym nurtom repertuarowym, lata siedemdziesiąte przyniosły rozkwit jednych tendencji i osłabienie innych, lata osiemdziesiąte okazały się okresem eksploatowania autorów sprawdzonych, ale też okresem bez wyraźnych perspektyw na przyszłość. W tak skrótowej jak niniejsza relacji nie było miejsca na omówienie roli staropolszczyzny albo klasycznej komedii polskiej, sposobu asymilacji Szekspira, Moliera i Czechowa. Należy więc dodać, że Fredro przez cały czas zajmował pierwsze lub drugie miejsce wśród najczęściej granych pisarzy polskich, a w dwudziestoleciu 1967–1987 Szekspir znajdował się dziewięciokrotnie na pierwszym miejscu i pięciokrotnie na drugim wśród pisarzy obcych, Molier – pięciokrotnie na pierwszym i siedmiokrotnie na drugim, Czechow – raz na pierwszym i raz na drugim.

Lata 1990 – 1995. Początki tego pięciolecia były dla większości teatrów bardzo trudne. Problemy ekonomiczne tłumiły satysfakcję z odzyskanych po zniesieniu planowania i cenzury swobód. Konieczne było pogodzenie się z faktem, że teatr przestaje pełnić funkcje zastępcze w życiu społecznym i nie musi uprawiać polityki za pomocą aluzji. Znajomość zainteresowań własnej publiczności okazała się złudna. Frekwencja w teatrach dramatycznych – o czym była już mowa – w latach 1990 – 1993 gwałtownie spadła, zwłaszcza na prowincji. W 1992 r. przyszło do teatru 37% widzów mniej niż w 1988. Zważywszy, że mowa o średniej statystycznej i że niektóre sceny w większych ośrodkach zachowały publiczność, zapaść pozostałych była znacznie poważniejsza.

W roku 1990 nie bez zdziwienia odnotowano w prasie, że udało się zorganizować coroczny Festiwal Klasyki Polskiej w Opolu i że znalazło się na nim parę interesujących przedstawień. Braki finansowe uderzyły przede wszystkim w repertuar klasyczny, choć wystawienie sztuki z dużą obsadą czy w rozbudowanej inscenizacji stanowiło w ogóle poważny problem. Wyjątki takie, jak *Ślub* i *Sen srebrny Salomei* Jarockiego czy *Wesele* Wajdy (Stary Teatr), potwierdzały tylko regułę, a zawieszenie działalności tej sceny z powodu wyczerpania się funduszy stanowiło w 1991 r. realną groźbę. Symboliczną wymowę miało wypożyczenie przez władze miejskie warszawskiego Teatru Dramatycznego prywatnej spółce Batax, producentowi musicalu *Metro* (premiera w styczniu 1991).

W repertuarze współczesnym najpierw zarysował się nurt, który można by nazwać rewindykacyjnym. Mieściły się w nim teksty wcześniej źle widziane lub zakazane: adaptacja *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego i *Małżeństwo pana Mississipi* Friedricha Dürrenmatta (warszawskie Ateneum), adaptacja powieści rosyjskiego dysydenta Władimira Wojnowicza *Życie i niezwykłe przygody Iwana Czonkina* (warszawski Współczesny), *Kurs mistrzowski* Dawida Pownalla (wrocławski Polski). Później, gdy sytu-

Ślub Witolda Gombrowicza. Dorota Segda, Jerzy Radziwiłowicz. Reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Jerzy Juk-Kowarski. Teatr Stary w Krakowie, 1991

Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Jerzy Grzegorzewski, scenografia Andrzej Kreutz Majewski. Teatr Narodowy w Warszawie, 1997

acja zaczęła się stabilizować, większemu zróżnicowaniu uległ repertuar, w którym obok znanych sztuk autorów polskich (Mrożek, Różewicz, Janusz Krasiński, wyraźny wzrost popularności Grochowiaka) i obcych (Beckett, Ionesco, Anouilh) pojawiły się nie grane dotąd sztuki kilkuletnie i najnowsze. Odbyły się prapremiery Janusza Głowackiego (*Polowanie na karaluchy, Antygona w Nowym Jorku*) i Mrożka (*Wdowy, Miłość na Krymie*); wystawiany był Edward Albee (*Trzy wysokie kobiety*), Thomas Bernhard (*Komediant, Kalkwerk*), Tom Stoppard (*Arkadia*), George Tabori (*Mein Kampf, Wariacje Goldbergowskie, Peepshow*). Wprowadzono sztuki mniej znanych w kraju pisarzy, takich jak Howard Barker, Peter Barnes, Brian Friel, Bernard-Marie Koltès, i nowości (*Za i przeciw* Ronalda Harwooda).

Różnorodność tych propozycji stanowi jednak nie całkiem wystarczające alibi dla reszty zdominowanej przez komedie bulwarowe i namiastki w postaci montaży słowno-muzycznych na różne tematy – od historycznych po kabaretowe. Sukcesy niektórych spektakli autorskich i paraliż rodzimej dramaturgii nie usprawiedliwiają tej łatwizny. Do niekorzystnego obrazu repertuaru jako całości w pierwszym pięcioleciu Trzeciej Rzeczypospolitej przyczyniła się także słaba pozycja klasyki. Od 1995 r. pozycja ta, dzięki paru wybitnym lub ciekawym przedstawieniom, zdaje się rosnąć.

Budynki, zespoły, dyrektorzy

Spis teatrów jest spisem instytucji artystycznych, z których każda zajmuje jakieś pomieszczenia, zatrudnia zespół ludzi zajmujących się sprawami artystycznymi, technicznymi i administracyjnymi, ma dyrektora albo – gdy funkcje artystyczne oddzielone są od administracyjnych – dwóch dyrektorów. Nazwa teatru odnosi się czasem do jego siedziby, czasem do zespołu. Tylko niektóre dysponują budynkami wolno stojącymi. W okresie powojennym nowe gmachy teatralne powstały w ośmiu miastach: w Bydgoszczy (Teatr Polski, 1949), Gdańsku (Teatr Wybrzeże, 1967), Gdyni (Teatr Muzyczny, 1979), Łodzi (Teatr Wielki – opera, 1967), Nowej Hucie (Teatr Ludowy, 1955), Opolu (Teatr im. Kochanowskiego, 1975), Warszawie (Komedia, 1954; Żydowski, 1969; Powszechny, 1974) i Radomiu (Powszechny im. Kochanowskiego, 1991). Wiele scen działa w budynkach adaptowanych.

Z gmachami o charakterze historycznym, takimi jak Teatr im. Słowackiego i Stary Teatr w Krakowie, Polski i Narodowy w Warszawie, wiązały się funkcje reprezentacyjne. Miał na nie wpływ także wystrój wewnętrzny. Najdłużej istniejący, wielokrotnie przerabiany skromny Stary Teatr mniej bywał obciążony serwitutami w epoce centralnego zarządzania niż atrakcyjniejszy architektonicznie Teatr im. Słowackiego. Dyrektorzy Starego, Władysław Krzemiński (1957 – 1963) i Zygmunt Hübner (1963 – 1969), względnie swobodnie mogli określać jego charakter jako sceny eksponującej repertuar współczesny i na nowo interpretowaną klasykę. Z ich inicjatywy powstał zespół reżyserów i aktorów zdolny podjąć najtrudniejsze zadania interpretacyjne, o którego trwałość dbali następni dyrektorzy (Jan Paweł Gawlik 1970 – 1980, Stanisław Radwan 1980 – 1990, Tadeusz Bradecki 1990 – 1996). Stary Teatr przez lata dzięki inscenizacjom romantyków, Wyspiańskiego, Micińskiego, ale także Witkacego i Gombrowicza, Ajschylosa czy Szekspira, pełnił funkcje teatru narodowego. Wieloletni dyrektor Teatru im. Słowackiego Bronisław Dąbrowski (1947 – 1950 i 1955 – 1972) starał się w czasie swojej drugiej dyrekcji utrzymać prestiż sceny reprezentacyjnej, a jednocześnie uwolnić ją od akademizmu, szerzej wprowadzając dramaturgię współczesną. O to samo starali się także Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski (1972 – 1981). Problemy jednak pozostały. Szansą na ich rozwiązanie miała być dyrekcja zaproszonego do współpracy przez zespół Andrzeja Kijowskiego (październik 1981 – marzec 1982). Ze względu na sytuację polityczną Kijowski ustąpił, jego następca Mikołaj Grabowski (1982 – 1985) został odwołany, a sposób działania władz miasta w stosunku do teatru i kolejne nominacje w latach osiemdziesiątych (Gawlik 1985 – 1989, Jan Prochyra 1989 – 1990) nie sprzyjały ustabilizowanej

pracy. Postulat określenia funkcji historycznej sceny przejęli wraz z dyrekcją Jerzy Goliński (1990 – 1993) i Bogdan Hussakowski (od 1993).

W powojennej Warszawie sceną reprezentacyjną był dla władz państwowych Teatr Polski, a otwarcie Teatru Narodowego, odbudowanego w 1949 r., niewiele tu zmieniło. Obie instytucje były do roku 1955 pod ścisłym politycznym nadzorem, o czym świadczył repertuar. W Narodowym po odwilżowych sezonach Axera tradycję monumentalnego teatru poetyckiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego próbował wskrzesić w czasie niespełna dwóch lat swej dyrekcji (1957 – 1959) Wilam Horzyca. Z kompleksowym programem, obejmującym stały repertuar od staropolszczyzny do Witkacego, kultywowanie języka i stworzenie stabilnych podstaw działania (statut), wystąpił Kazimierz Dejmek (1962 – 1968). Stał się ofiarą rozgrywek politycznych, od których chciał statutowo uniezależnić teatr. Jego następca, Adam Hanuszkiewicz (1968 – 1982), podporządkował repertuar, szeroko uwzględniający literaturę romantyczną, celom popularyzatorskim, starał się dzięki atrakcyjnym środkom wizualnym i muzyce trafić przede wszystkim do młodego widza. Pożar w 1985 r. strawił budynek w czasie bezbarwnej dyrekcji Jerzego Krasowskiego, mianowanego w 1983 r.

Warszawski Teatr Polski, w latach 1955 – 1957 oddany jeszcze raz Szyfmanowi, od końca lat pięćdziesiątych tracił stopniowo swą pozycję. Miał nadal na etatach wiele aktorskich indywidualności, teoretycznie mógł utrzymać wysoki poziom przedstawień, zabrakło mu reżyserów, którzy dostosowaliby tradycyjną koncepcję akademickiego teatru repertuarowego do współczesności. W artykule *Teatr Polski i polski teatr* z roku 1959 Jan Kott pisał: „[...] poszukiwanie w klasyce treści współczesnych to już nie jest teatr akademicki, to właśnie teatr nowatorski. I w tym jest chyba istota trudności, na które natrafił Stanisław Witold Balicki" (J. Kott, *op. cit.*, s. 222). Po Balickim (1957 – 1964) i Jerzym Jasieńskim (1964 – 1966) przez dwa sezony prowadził Polski Jerzy Kreczmar; za krótko na przezwyciężenie oporów cenzury i podjęcie radykalnych działań. Następna dyrekcja (Andrzej Krasicki, August Kowalczyk), popierana politycznie, nie uzdrowiła sytuacji. Po 1981 r. rangę teatru próbował podnieść Kazimierz Dejmek. Nie udało mu się jednak odtworzyć zespołu aktorskiego na równie wysokim co niegdyś poziomie, ani skupić wokół tej sceny wystarczająco licznego grona reżyserów.

W wygodniejszym położeniu znajdowały się w Warszawie teatry średniej wielkości, powołane do życia w okresie powojennym, tworzące dopiero własną tradycję. Miały większą swobodę w kształtowaniu repertuaru i były mniej narażone na zmiany dyrekcyjne. Pułap możliwości w jednym i drugim zakresie określiły doświadczenia teatrów Współczesnego i Ateneum. Teatr Współczesny, współkierowany i kierowany przez Erwina Axera od 1946 do 1981 r., powstał z inicjatywy Michała Meliny w Łodzi w roku 1945 jako Teatr Kameralny Domu Żołnierza. Przeniesiony w 1949 r. do Warszawy i przemianowany, w latach 1954 – 1957 połączony dyrekcją

Axera z Narodowym, reprezentował wnikliwe podejście do literatury dramatycznej i profesjonalne, często perfekcyjne aktorstwo w jej realizacji. Promował nowe sztuki polskie i wprowadzał różne stylistycznie nowości dramaturgii zachodniej dla „utrzymania Polski przy Europie", nie rezygnując przy tym od czasu do czasu z klasyki. Wieloletnia praca zespołu i światopogląd artystyczny głównych reżyserów, Erwina Axera i Jerzego Kreczmara, zadecydowały o jednorodnej formule tego teatru. Maciej Englert, któremu w 1981 r. Axer oddał stanowisko dyrektora, odmienił repertuar, ale zachował zasady profesjonalnego działania.

Odbudowany w 1951 r. Teatr Ateneum został w 1952 r. powierzony współzałożycielowi łódzkiego Teatru Nowego, Januszowi Warmińskiemu, który kierował nim do 1958 r. oraz w latach 1960 – 1996. Ateneum Warmińskiego również stało się teatrem otwartym na dramaturgię współczesną – polską i zagraniczną. Mając lepsze niż Współczesny warunki lokalowe (dwie, później trzy sale), dawał znacznie więcej premier. Dramaturgię zagraniczną prezentowały tu na ogół sztuki o fakturze realistycznej, zbudowane na napięciach psychologicznych. Obok głównego nurtu repertuarowego znalazło się miejsce dla serii sztuk z dwudziestolecia międzywojennego i związanych z tym okresem programów kabaretowych, dających aktorom stabilnego zespołu Ateneum możliwości poszerzenia warsztatu.

Trzecim teatrem o zdecydowanie współczesnym charakterze był Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Jego kierownictwo artystyczne zmieniało się jednak kilkakrotnie, co pociągało za sobą czasem osłabienie zespołu, czasem załamanie linii repertuarowej. Szczytowe osiągnięcia Dramatycznego przypadły na lata 1955 – 1962, okres dyrekcji Mariana Mellera oraz współpracy literackiej Stanisława Marczaka-Oborskiego i Konstantego Puzyny, scenograficznej Jana Kosińskiego, reżyserskiej Ludwika René, a także aktywności paru czołowych aktorów. Warunki techniczne pozwalały łączyć w tym zespole zainteresowanie różnymi typami dramatu z poszukiwaniami inscenizacyjnymi. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych teatr nie utrzymał dawnej pozycji, odzyskał ją w latach siedemdziesiątych w czasie dyrekcji Gustawa Holoubka (1972 – 1982), któremu udało się przypomnieć, co znaczyły repertuarowe i inscenizacyjne tradycje tej sceny.

Teatr Powszechny, w przeciwieństwie do Dramatycznego, był programowany jednoosobowo. W latach sześćdziesiątych stał się teatrem autorskim Adama Hanuszkiewicza (1963 – 1970), popularnym dzięki żywo traktowanej klasyce i adaptacjom powieściowym. Zygmunt Hübner, kierujący Powszechnym (1974 – 1989) zorganizowanym na nowo po generalnej przebudowie, proponował otwarcie na świat i na rodzimą dramaturgię współczesną. Wybierał sztuki o aktualnej wymowie społecznej lub politycznej, dające także szansę wykorzystania zespołu aktorskiego. Tworzył go przez lata i uczynił atutem teatru, co docenili następcy.

Listę teatrów warszawskich mających osobowość i własny system odniesień zamyka Teatr Studio, który powstał z idei Józefa Szajny. O jego

profilu zadecydowała obecność dwóch artystów: plastyka-reżysera Szajny w latach 1972 – 1982 oraz reżysera-plastyka Jerzego Grzegorzewskiego od roku 1982. W latach dziewięćdziesiątych stał się bardziej teatrem dramatycznym niż „autorskim".

Odrębną grupę stanowią teatry, które zaistniały jako zespoły w sensie merytorycznym i odegrały znaczącą rolę w określonym miejscu i określonym czasie. Do nich należał łódzki Teatr Nowy, który powstał z inicjatywy grupy aktorów, co nie tylko w tamtych czasach (1949) stanowiło ewenement. Zespół, deklarujący aktywne poparcie dla socjalistycznej rzeczywistości, z czasem był w stosunku do niej coraz bardziej krytyczny, zajmowały go sprawy społeczno-narodowe, problemy moralne i polityczne. Działał w sposób najbardziej wyrazisty w latach dwóch dyrekcji Dejmka: 1949 – 1961 i 1975 – 1981.

W 1955 r. oddawany właśnie do użytku Teatr Ludowy w Nowej Hucie objęli Krystyna Skuszanka (dyrektor i kierownik artystyczny), Jerzy Krasowski (główny reżyser) i Józef Szajna (główny scenograf), odrzucając zdecydowanie ideę prowadzenia sceny łatwej i popularnej, która to idea mogłaby wynikać z nazwy i otoczenia. W ciągu ośmiu lat pracy tego zespołu, powiększonego o grono oddanych mu aktorów, teatr wyróżniał się koncepcjami repertuarowymi i interpretacyjnymi (uwspółcześniona klasyka, adaptacje wartościowej literatury) oraz językiem plastyki. W latach dyrekcji Szajny (1963 – 1966) stał się teatrem inscenizacji plastycznej. Później stracił charakter.

Działalność obu teatrów, z Łodzi i Nowej Huty, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znajdowała rezonans w środowiskach artystycznych i kołach opiniotwórczych całego kraju. Nie udało się tego osiągnąć w latach siedemdziesiątych wychodzącemu z podobnych założeń – zaangażowanie społeczne, skupienie uwagi na zagadnieniach polityki i moralności – warszawskiemu Teatrowi na Woli, stworzonemu przez Tadeusza Łomnickiego. W ciągu pięciu lat istnienia (1976 – 1981) teatr ten wprowadził na scenę, dzięki wpływom politycznym Łomnickiego, sztuki zatrzymane gdzie indziej i zrealizował parę wyraźnie antysystemowych przedstawień. Dłużej krystalizował się profil usamodzielnionego Teatru Nowego w Poznaniu pod dyrekcją Izabelli Cywińskiej (1973 – 1989). Najpierw stał się teatrem młodych reżyserów, którym umożliwiał ujawnienie różnych zainteresowań i umiejętności inscenizacyjnych. W końcu lat siedemdziesiątych poszerzył repertuar o nurt polityczno-publicystyczny, jego specjalnością pozostały jednak odważne reinterpretacje klasyki. Przejęty od Cywińskiej z ustabilizowanym zespołem aktorskim przez Eugeniusza Korina, wyróżnił się w latach dziewięćdziesiątych prapremierami prowokujących sztuk obcych.

Jeszcze raz udało się grupie młodych ludzi założyć teatr i zapewnić mu podstawy profesjonalnego działania w 1985 r. Mowa o absolwentach krakowskiej PWST, którzy pod kierownictwem Andrzeja Dziuka powołali do życia w Zakopanem Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zaczy-

nając od niczego, dzielili się obowiązkami technicznymi i administracyjnymi, wywalczyli lokal i wypracowali repertuar, obejmujący w przekroju historię dramatu od tragedii greckiej do Gombrowicza, a w innym przekroju od moralitetu do kabaretu. Teatr, szczególnie wrażliwy na formy misteryjne, czasami i w takiej perspektywie interpretował katastroficzne dzieła swojego patrona.

Od pięćdziesięciu lat w dwu dużych aglomeracjach miejskich działają dwa znane w Polsce teatry, pełniąc funkcje zarówno reprezentacyjne, jak promocyjne w stosunku do współczesnego dramatu i sztuki inscenizacji. Chodzi o Teatr Wybrzeże w Trójmieście (główna scena od 1967 r. w nowym budynku w Gdańsku) i Teatr Polski we Wrocławiu (od 1950 r. w odbudowanym dla niego gmachu). W każdym z tych teatrów pod jedną firmą pracowało kilkunastu kierowników artystycznych, znanych twórców o indywidualnych upodobaniach. Wrażenie ciągłości działania tych scen świadczy o stabilności zespołów aktorskich, a utrzymywanie się przez nie w czołówce polskich teatrów wynika z dobrej realizacji wielostronnego programu. W Teatrze Wybrzeże była zresztą zachowana także rzeczywista ciągłość dzięki talentom Antoniego Biliczaka, który jako dyrektor (1955 – 1980) integrował działalność różnych twórców. W Trójmieście co najmniej dwa lata na stanowisku kierownika artystycznego pracowali: Zygmunt Hübner (1958 – 1960), Jerzy Goliński (1960 – 1962 i 1963 – 1967), Tadeusz Minc (1967 – 1969), Marek Okopiński (1969 – 1973), Stanisław Hebanowski (1973 – 1980); po roku 1980 teatrem kierowali: Maciej Prus (jeden sezon), Stanisław Michalski, Krzysztof Babicki. We Wrocławiu następcami Jakuba Rotbauma (1952 – 1962) byli: Zygmunt Hübner (jeden sezon), Maria Straszewska (1963 – 1965), Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski (1965 – –1972), Piotr Paradowski (1975 – 1978), Jerzy Grzegorzewski (1978 – –1981), Igor Przegrodzki (1981 – 1985), Jacek Bunsch (1985 – 1989), Jacek Weksler (od 1990 r.).

Niewiele teatrów regionalnych mogło odgrywać przez dziesięciolecia znaczącą rolę w życiu artystycznym kraju. Ich miejsce na mapie teatralnej zależało przede wszystkim od pełniących zwykle po kilka lat funkcje kierownicze reżyserów. Tym wędrującym dyrektorom mniejsze i większe ośrodki zawdzięczały ożywienie miejscowego środowiska i nie pozbawione znaczenia zainteresowanie ludzi z zewnątrz. Taką działalnością zasłużyli się m.in. Irena i Tadeusz Byrscy (Opole, Kielce, Poznań), Kazimierz Braun (Lublin, Wrocław), Mikołaj Grabowski (Poznań, Kraków), Stanisław Hebanowski (Poznań, Gdańsk), Krystyna Meissner (Toruń), Alina Obidniak (Jelenia Góra), Marek Okopiński (Zielona Góra, Poznań), Maciej Prus (Koszalin), Andrzej Rozhin (Lublin), Jerzy Zegalski (Białystok, Katowice). Oni i młodsi od nich starali się, by kilkadziesiąt instytucji uzależnionych od tych samych przepisów i wytycznych polityki kulturalnej, niebezpiecznie do siebie upodobnionych, od czasu do czasu potrafiło zerwać z rutyną.

Teatry dramatyczne w latach 1956 – 1976 odegrały istotnie znakomitą rolę jako szkoła myślenia. Rola ta zaczęła maleć w kontekście realnych działań opozycji. Istnienie instytucjonalnej sieci, które w latach sześćdziesiątych wydawało się dobrem samym w sobie, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zaczęło budzić wątpliwości. Brakowało odpowiedzialnych dyrektorów i reżyserów, teatry próbowały wykazać się wielkim repertuarem, nie mając właściwych obsad, kopiowały nawzajem swoje repertuarowe pomysły bez troski o lokalną publiczność. Koncepcje upowszechnienia z dawnych lat stały się anachroniczne wobec rozwoju telewizji i wymagały przewartościowań. Niewiele zrobiono. Sieć teatralna przetrwała także ekspansję wideo i komputeryzację. W połowie lat dziewięćdziesiątych system organizacyjny nadal czekał na reformę, choć wydawałoby się, że teoretyczny powrót do normalności wymaga nowego spojrzenia na całość życia teatralnego.

Bibliografia

BERGER Barbara, BOGUCKA Teresa, WILSKI Zbigniew, WOSIEK Maria, ZAWADZKA Krystyna, 1975, *Teatry polskie w trzydziestoleciu 1944 – 1974*, „Pamiętnik Teatralny", nr 3/4.

BRAUN Kazimierz, 1994, *Teatr polski 1939 – 1989*, Warszawa.

FIK Marta, 1981, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa.

FIK Marta, 1991, *Kultura polska po Jałcie*, Warszawa.

GĄSSOWSKI Szczepan, 1979, *Współcześni dramatopisarze polscy*, Warszawa.

KAKIET Małgorzata, MARCZAK-OBORSKI Stanisław, SIEKIERA Jan, SOKOŁOWSKI Jerzy, RASZEWSKI Zbigniew, WYSIŃSKI Andrzej, 1965, *Mały słownik teatru polskiego 1944 – 1964*, „Pamiętnik Teatralny", nr 3/4.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1968, *Życie teatralne w latach 1944 – 1964*, Warszawa.

PUZYNA Konstanty, 1974, *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa.

SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1990, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.

TEATR MONUMENTALNY

Lidia Kuchtówna

Młodopolskie źródła teatru monumentalnego * Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego * Teatr monumentalny w dwudziestoleciu międzywojennym * Nurt „teatru ogromnego" po drugiej wojnie światowej

Teatr monumentalny był jednym z nurtów dwudziestowiecznej Wielkiej Reformy na gruncie teatru polskiego. Podstawę jego koncepcji stanowiła myśl o realizacji polskiego dramatu romantycznego i neoromantycznego. Twórcy teatru monumentalnego zespolili kult dla polskiego dramatu romantycznego z radykalną nowoczesnością inscenizacji.

Młodopolskie źródła teatru monumentalnego

Teatr monumentalny ma swoje korzenie w młodopolskiej myśli teatralnej. Wywodzi się z wizji „Teatru-Świątyni" oraz „Teatru ogromnego".

Pierwsza formuła stanowiła tytuł artykułu Tadeusza Micińskiego, ogłoszonego w „Słowie Polskim" w 1905 r., wspierającego starania Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907) o dzierżawę Teatru Miejskiego w Krakowie, zakończone zresztą niepowodzeniem. Wyspiański „utworzy narodową świątynię – zapewniał Miciński – Będzie to most do tego teatru Olbrzymiej Wszech-Świątyni piękności, która może kiedyś powstanie w Tatrach – gdzie w amfiteatrze umarłych i żywych, wykutym wśród gór, pod lazurowym niebem i wśród borów będą się odsłaniały misteria życia na ziemi" (*Myśl*, 1966, s. 197). We wspomnieniach zanotowano, że Wyspiański „marzył przy Czarnym Stawie, co by to była za scena teatralna, gdyby Czarny Staw był posadzką, a otaczające go góry kulisami" (*Myśl*, 1966, s. 435). Projektował on także wybudowanie amfiteatru, na wzór greckiego, na stokach wawelskiego wzgórza.

Poeta nie zostawił w swojej twórczości wypowiedzi, przedstawiających własną teorię teatru. Formułę „Teatru ogromnego" wyprowadzono z jego poetyckiego listu do Adama Chmiela (1904):

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

Koncepcja takiego teatru powracała w wielu młodopolskich zamierzeniach teatralnych. W roku 1908 przebywający w Paryżu Leon Schiller (1887 – 1954) pisał do Edwarda Gordona Craiga: „Zbudujemy zatem ten teatr – Teatr Labirynt, Teatr Świątynię, która doprowadzi nas do poznania radosnej prawdy" (*Myśl*, 1966, s. 209).

Nawet w powieści Jerzego Żuławskiego *Laus feminae* (1914) dramatopisarz Turski buduje dla demonicznej księżnej Heleny Hazarapelian teatr w Zakopanem: „gmach do greckiej świątyni podobny, z co najbielszych, niepożytych granitów tatrzańskich nad ciemną masą leśnego wzgórza wzniesiony". Objaśnia: „Naraz tylna ściana się rozwiera i jako przedłużenie sceny ukazuje się... łąka, a za nią wgórze lesiste, a za nimi ozłocone zachodzącym słońcem Tatry. A w nocy mogę otworzyć teatr na gwiazdy i na księżyce".

Jeszcze w roku 1918 Artur Górski kreślił wizję ogromnego Domu Słowa, rozprzestrzenionego na całej polskiej ziemi, „na stokach gór Świętokrzyskich, nad Wisłą, na widnokręgu zalanym borami z wijącym się przegubem sinych wód i igrzyskiem chmur na nieboskłonie". Do tego Domu Słowa „wielka sztuka przychodzi na rozmowy z duszą ludu" (*Myśl*, 1966, s. 435).

W różnych formach miał to być teatr świątynny, podniosły w nastroju, arenowy w konstrukcji, „ogromny" w poetyckich przestrzeniach, otwarty na naturę. Nawiązywał do religijnych korzeni sztuki teatru oraz do teatru kultowego. Równocześnie kontynuował próbę stworzenia „Teatru-Świątyni", zapoczatkowaną przez Wagnera. Schiller przytaczał słowa kompozytora, napisane po wzniesieniu teatru w Bayreuth: „Dajemy w tej budowli jedynie zarys naszej idei, pozostawiając narodowi jego dopełnienie, tak by się stał gmachem monumentalnym" (*Myśl*, 1966, s. 211).

W owych gmachach „monumentalnych", „ogromnych" miała się mieścić świątynia ducha narodowego, a więc wyrastająca z rodzimej tradycji, ukazująca problemy nurtujące naród. W polskiej twórczości dramatycznej realizację tych postulatów stanowiła twórczość Wyspiańskiego.

W roku 1902 Ostap Ortwin w szkicu *O teatrze tragicznym* określił charakter repertuaru, który powinien się znaleźć w teatrze przyszłości. Nazwał go „dramatem tragicznym" i wywiódł z liturgicznych początków, z „uroczystości i świątecznych festynów pod prasłowiańskimi dębami, w święconych gajach czy w plemiennych gontynach, ze śpiewów kupalnej nocy, z obrzędów sobótek, z guseł, z dożynkowych pieśni okrężnych, z obchodów Dziadów" (*Myśl*, 1966, s. 179). Dla tego dramatu teatr współczesny nie ma odpowiedniej sceny, stwierdza Ortwin. I tu powołuje się na *Lekcję XVI* Mickiewicza, w której poeta głosił, że „powszechne budowy

teatralne pozostały daleko w tyle na drodze rozwoju poezji dramatycznej". *Lekcja XVI* – to wykład Mickiewicza w Collège de France (4 kwietnia 1843), bardziej profetyczny niż naukowy, w którym poeta analizuje słowiański dramat, głównie romantyczny dramat historyczny. Część wykładu poświęca teatralnej realizacji tegoż dramatu.

W cytowanym fragmencie szkicu Ortwin rozwinął myśl Wyspiańskiego, który był zafascynowany postacią i twórczością Mickiewicza. Poświęcił Wieszczowi aż trzy dramaty: *Legion*, *Wyzwolenie*, *Weimar*. Wprowadził po raz pierwszy na scenę *Dziady*, w swoim opracowaniu teatralnym. W związku z tym przedstawieniem przypomniał teorie Mickiewicza, głoszone w paryskiej prelekcji (wywiad w „Słowie Polskim" 1901, nr 256).

Z dziedzictwa Młodopolskiej myśli teatralnej Leon Schiller i Wilam Horzyca (1889 – 1959) wyprowadzili koncepcję teatru monumentalnego, stapiając w niej tradycje dramatu romantycznego, teorie teatralne Mickiewicza i twórczość dramatyczną Wyspiańskiego.

Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego

W roku 1909 w piśmie Craiga „The Mask" Schiller tak charakteryzował twórczość Wyspiańskiego: „Teatr Wyspiańskiego jest świątynią, gdzie lud sam na siebie wydaje wyroki, gdzie szuka własnej prawdy, gdzie ogląda w czarodziejskim zwierciadle poety oblicze Duszy. Teatr Wyspiańskiego jest teatrem czysto narodowym. Jest niejako kamieniem węgielnym pod gmach przyszłości, o którym marzył Mickiewicz" (Schiller, 1978, s. 61). Odtąd *Lekcja XVI* powracała jak *leitmotiv* w całym teatralnym pisarstwie Schillera, w jego pracy dydaktycznej, w rozmowach o sztuce scenicznej.

Terminu „monumentalny" użył Schiller po raz pierwszy w roku 1912, w artykule o przekładach dramatów Wyspiańskiego, które nazwał „arcydziełami teatru monumentalnego", a *Wesele* uznał za realizację „Mickiewiczowskiego snu o teatrze słowiańskim, o polskim teatrze religijno-narodowym" (Schiller, 1978, s. 150). Sam termin „monumentalny" wysnuł z teorii teatralnych Craiga, z którym Schiller pozostawał w ożywionej korespondencji od roku 1908. W okresie studiów w Paryżu spotkał się z nim osobiście w roku 1909. Znał jego pisma, współpracował z czasopismem „The Mask". Craig głosił pogląd, że teatr jest sztuką ruchu wtopionego w architekturę, rodzajem ruchomej rzeźby. Ową pomnikowość teatru Craiga Schiller określił właśnie jako „monumentalizm". Jednak dla Schillera termin ten – używany wymiennie z pojęciem „polski teatr monumentalny" lub „teatr ogromny" – nie oznaczał tylko typu architektury. Miał on znaczenie metaforyczne, co najlapidarniej ujął Schiller w stwierdzeniu, że Wyspiański „myślał o innym teatrze – «teatrze ogromnym», mogącym objąć ogrom jego fantazji" (Schiller, 1983, s. 340). Oznaczał zarazem teatr odświętny,

wyzwolony z wszelkiej powszedniości (patrz hasła *Teatr autorski* oraz *Reżyseria. Inscenizacja*).

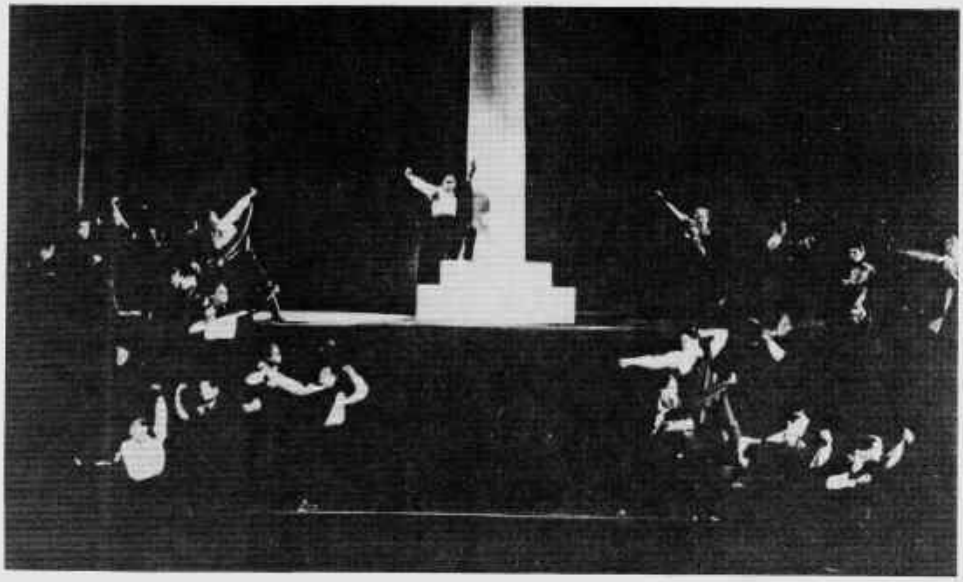
Schiller podkreślał jego narodowy charakter i oryginalność, nie dającą się porównać z żadnym innym teatrem na świecie. „Kto zetknął się z teatrem ludu naszego – pisał – kto zna pomniki naszej dramatyki religijno-ludowej z XII i XIII stulecia, kto umie teatralnie, twórczo wczytywać się w sanskryt *Dziadów*, *Nie-Boskiej*, *Podziemi weneckich*, mesjanistycznych tragedii Słowackiego, *Legionu*, *Akropolis* i *Wyzwolenia*, wie, że choćby dziś możemy przystąpić do budowy teatru, jakiego nie ma na całym świecie, polskiego teatru monumentalnego, teatru Gontyny" (Schiller, 1978, s. 372).

Kształt tego nowego teatru miał być utajony w potężnych wizjach polskich romantyków. „W dramatyce trójcy romantycznej – pisał Schiller w roku 1913 w *Katalogu Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego* – Norwida i Wyspiańskiego ukryte są kształty polskiej sceny monumentalnej" (Schiller, 1978, s. 229). W późniejszych artykułach poszerzał ten kanon o Bogusławskiego, poprzednika romantyków. Potem jeszcze dodał arcydzieła tragików greckich, Szekspira, Calderóna, Corneille'a, Racine'a, Goethego, Schillera, Kleista, Büchnera. Wreszcie włączył do kanonu *Różę* Żeromskiego, sztuki Micińskiego, niektóre dramaty Rostworowskiego.

Myśl o realizacji polskiego dramatu romantycznego i neoromantycznego była głównym nurtem jego koncepcji teatru monumentalnego. Zbigniew Raszewski nazwał Schillera „pierwszym konstruktorem teatru narodowego", w którego twórczości „ukazała się nagle cała przeszłość polskiego teatru, układając się nieoczekiwanie w logiczną całość. Zaczynało się spełniać marzenie Mickiewicza. Teatr zaczynał łączyć «wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne»" (Raszewski, 1957).

Koncepcje inscenizatorskie wyprowadzał Schiller z wielkim nabożeństwem z *Lekcji XVI*. Wysnuwał je z osądu Mickiewicza: „We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszych sztuk", oraz z rozpowszechnionych uwag, dotyczących synchronistycznej scenerii średniowiecznej. Paryski Cyrk Olimpijski, błędnie zresztą, traktował Schiller jako scenę trójkondygnacyjną (w rzeczywistości miała tylko dwa poziomy), stąd też dopatrywał się pokrewieństw, zachodzących między sceną teatru przyszłości a polską szopką: „Trójpiętrowość szopki, jej dramat, obejmujący w zarysie całość poezji ludowej, a kończący się wielkim proroctwem – czyż nie o takim teatrze marzył Mickiewicz w Kolegium Francuskim?" (Schiller, 1983, s. 125). Jak sądził Horzyca, doświadczenie inscenizacyjne *Pastorałki*, zrealizowanej w 1922 r. w Reducie, pozwoliło Schillerowi „snuć myśl o nowym nierealistycznym, a raczej nienaturalistycznym teatrze polskim" (Horzyca, 1994, s. 229).

Schiller błędnie sugerował, że Mickiewicz głosił swoje propozycje inscenizatorskie, przeciwstawiając się praktyce ówczesnych scen europejskich. Stworzył mit o nowatorstwie Mickiewicza. Ten mylny osąd wynikał



Kordian Juliusza Słowackiego. Reżyseria Leon Schiller, dekoracje i kostiumy Stanisław Jarocki. Teatr Polski w Warszawie, 1935

z faktu, że w latach działalności Schillera znikoma była wiedza o romantycznej technice scenicznej. Dopiero badania Raszewskiego wykazały, że teatr pierwszej połowy XIX wieku miał wystarczające możliwości i umiejętności techniczne (ogromne prospekty, otwarte zmiany dekoracji, flugi do unoszenia się postaci), aby wystawiać sztuki romantyków (Raszewski, 1963, s. 223 – 267).

Za najpełniejszą realizację przeczuć utajonych w prelekcji paryskiej i kształtu ukrytego w dramatach romantycznych uznawał Schiller twórczość Wyspiańskiego. „Forma jego widowisk – pisał – rozsadzająca ramy konwencjonalnego teatru, zmierzająca do największej monumentalności, ze źródła mickiewiczowskiego początek swój bierze" (Schiller, 1983, s. 345).

Schiller nie wyłożył systematycznie teorii teatru monumentalnego. Trzeba ją rekonstruować z fragmentów wielorakich wypowiedzi, rozrzuconych w całym dorobku pisarskim, a także z inscenizacji wielkiego dramatu poetyckiego, w których doktryna ta znalazła swój najbardziej sugestywny wyraz.

Najogólniej rzecz ujmując, miał to być teatr, w którym trzon repertuaru stanowiłyby dramaty wielkich romantyków i Wyspiańskiego. Miało to być ucieleśnienie wizji Mickiewicza, zrealizowane na scenie pudełkowej, ale nowoczesnymi środkami, w teatrze stanowiącym syntezę wszystkich sztuk: poezji, muzyki, architektury, malarstwa.

Jan Kott zanotował uwagę Erwina Axera, że „dla Schillera teatrem monumentalnym była również cicha msza odprawiana przy bocznym ołta-

rzu. Teatrem monumentalnym był teatr sakralny, teatr liturgiczny, przedstawienie, które staje się obrzędem" (Kott, 1962, s. 143).

Teoretykiem, największym propagatorem i apostołem teatru monumentalnego był Wilam Horzyca. Poeta, krytyk, eseista i tłumacz, z literatury przyszedł do teatru, obejmując w 1924 r. funkcję sekretarza artystycznego i dramaturga w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie, pod dyrekcją Schillera. „Gdyby nie [...] obsesja, wyrażająca się w umiłowaniu nade wszystko monumentalnych form dramatycznych i widowiskowych – wspominał Schiller – nie bylibyśmy wytrwali przy wspólnym warsztacie" (Schiller, 1987, s. 74).

Horzyca w sztuce scenicznej największą wagę przywiązywał do tekstu. Jako recenzent teatralny „Skamandra" wyłożył swoje credo: „Łudzi się ten, kto sądzi, że teatr formalny ogranicza się do elementów jedynie dekoracyjnych albo czysto reżyserskich, albo wyłącznie aktorskich. Od tego wszystkiego ważniejszy po stokroć jest repertuar, jest widzenie poety, które decyduje o dekoracji, o reżyserii, o grze aktorskiej. [...] Ton podaje poeta i z tonu tego, z widzenia poetyckiego wyrosnąć musi organiczne ujęcie formalne w kategoriach teatru: od tego co się na scenie ucieleśnia, zależne jest jak się to w ciało obleka" (Horzyca, 1994, s. 152). Jako nadrzędną ideę działalności teatralnej przyjął dążenie do zadomowienia się romantyków i neoromantyków na scenie polskiej. Z *Lekcji XVI* wziął przekonanie, że romantyczny dramat i teatr tego okresu istniały osobno, gdyż na polskich scenach nieobecna była twórczość wielkich poetów. W programowym szkicu *Zagadnienie polskiego teatru monumentalnego*, ogłoszonym w związku z Schillerowską inscenizacją *Dziadów*, wykładał: „Z tragicznego twórczego stosunku do życia wywodzą się dzieła polskiego dramatu. *Dziady*, *Sen srebrny Salomei*, *Nie-Boska komedia*, *Krakus*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*, *Kniaź Patiomkin* – oto wielkie słowo, którym przemówiła tragiczna pamięć narodu. [...] Tworzono ten wielki dramat jakby w przeczuciu, że przyjdzie kiedyś chwila, kiedy te potężne wizje przemawiać zaczną ze sceny, by wyrażać tragiczną świadomość narodu i utrzymywać ją w napięciu, jakie jest nieodzownym warunkiem każdego twórczego życia. Dlatego obecność tragedii polskiej w naszym życiu duchowym, obecność jej na scenie, to nie rzecz pietyzmu, ale kwestia siły i zdrowia duchowego całego narodu" (Horzyca, 1994, s. 162).

Dziady uważał za zwieńczenie trzech gałęzi, określających teatr polski od jego zarania: dramatu chrześcijańskiego, nurtu nawiązującego do antyku i teatru politycznego. Ważne miejsce w naszej tradycji przypisywał *Odprawie posłów greckich* Kochanowskiego i utworom Bogusławskiego, a także dramatom Norwida i Micińskiego.

Program odrodzenia sceny polskiej, podobnie jak Schiller, wywiódł z profetycznego wykładu Mickiewicza, wyłuskując z niego wątek piętnujący anachroniczność pudełkowego teatru mieszczańskiego, teatru „buduaru" i postulujący „teatr zbliżony do misteryjnego, teatr surowej prostoty"

(Horzyca, 1994, s. 166). Żywił przekonanie, że dopiero Wyspiański „stał się odkrywcą organiczności przekazanego teatru, oczywistego związku kształtu dramatu polskiego z kształtem scenicznym. Zrozumiał, że z owego, jak go nazywał, wizyjnego dramatu polskiego wyprowadzić należy wizyjny jego kształt sceniczny" (Horzyca, 1994, s. 179).

We współczesnej praktyce teatralnej wyróżniał Horzyca dorobek Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, nastawiony na „budowanie kształtu scenicznego, nie sprzeniewierzającego się wizji poetyckiej, ale wywodzącego się z niej i będącego samemu tworem wizyjnym, snem scenicznym, w którym nawet sprawy najbardziej dotykalne obowiązuje logika snu. [...] Tym, co leżało u zrębów tego teatru wizyjnego, to wzruszenie religijne" (Horzyca, 1994, s. 181-182). Za szczytowe osiągnięcie tak pojmowanego teatru uznał Schillerowską inscenizację *Dziadów*.

Z neomisteryjnym charakterem przedstawienia połączył specyficznie pojętą „nową widowiskowość", zaprezentowaną na przykładzie *Człowieka, który był Czwartkiem* Chestertona: „znamionuje go z jednej strony realizm, aktualność, współczesność, a z drugiej zaś poetyczność, fantastyczność, misteryjność" (Horzyca, 1994, s. 185). Te wszystkie cechy, „z dodatkiem snu i wizyjności", dostrzegał w polskim dramacie romantycznym i neoromantycznym.

W spektaklu Horzyca domagał się ascezy, by słowo poetyckie, nie przesłonięte zbędnymi rekwizytami i przepychem dekoracji, mogło zabłysnąć wszystkimi swoimi znaczeniami. „Już Mickiewicz głosił z katedry Collège de France powrót do takiej prostej sceny poetyckiej" – podkreślał. Zatrzymywał się nad fragmentem wykładu o słowiańskich opowiadaczach baśni: „bajarz zapala zazwyczaj garść wiórów, a bijący z nich blask przejmuje słuchaczy dreszczem, uchyla [...] drzwi i ukazuje słuchaczom niebo zimowe, roziskrzone gwiazdami, i obłoki, których fantastyczne kształty lepiej niż jakakolwiek dekoracja teatralna odtwarzają szklanną górę".

Przytoczony fragment *Lekcji XVI* opatrzył następującym komentarzem: „Mówi [Mickiewicz] o symbolicznym znaczeniu światła [...], to, co mówi o zapaleniu wiórów, jest najnowocześniejszym sposobem ekspresji teatralnej, podstawowym dla dzisiejszej sceny. Mówi też o symbolicznym znaczeniu rekwizytu (niebo wygwieżdżone), który sam ma zastąpić bezwartościowe dekoracje. Żąda więc prostoty w sposobach podniecania wyobraźni widza, w czym jest w zupełnej zgodzie z nowymi tendencjami sztuki teatralnej" (Horzyca, 1994, s. 167 – 168).

I Schiller, i Horzyca wywodzili swoją wizję polskiego teatru monumentalnego z *Lekcji XVI*. Raszewski jednak zwrócił uwagę na fakt, że wykład Mickiewicza – w partiach inscenizatorskich urywkowy, pełen wahań, niekonsekwencji, nieścisłości – zawiera dwie w gruncie rzeczy sprzeczne wizje teatru (Raszewski, 1963, s. 251 – 267).

Schiller wybrał jeden model: Cyrk Olimpijski, dynamizm, widowisko i tłumy. Horzyca zaakceptował model teatru ascezy i wyobraźni, nakreślony we fragmencie o słowiańskim bajarzu.

Teatr monumentalny w dwudziestoleciu międzywojennym

Dla Schillera polski teatr monumentalny był jednym z etapów pracy scenicznej, obok *Zeittheater* i obrazków muzycznych. Nurtów tych oczywiście nie da się rygorystycznie rozgraniczyć: w widowiskach politycznych (np. *Krzyczcie Chiny* Tretiakowa, Lwów i Łódź 1932; Nowe Ateneum, Warszawa 1935) stosował Schiller środki teatru monumentalnego, a w inscenizacjach romantyków wydobywał momenty rewolucyjne.

Swoją teorię teatru monumentalnego najwyraźniej ukazał poprzez inscenizacje, sam bowiem realizował te wielkie dramaty poetyckie, w których doszukiwał się inspiracji dla autonomicznego widowiska teatralnego.

Kiedy w latach 1924 – 1926 obaj z Horzycą kierowali Teatrem im. Bogusławskiego w Warszawie, zamierzeniem ich było utworzenie teatru powszechnego, w którym „wszystko podporządkowane być musi dążności do stworzenia wielkiej budowli teatralnej, w której pomieścić ma się wizja wielkich poetów narodu" – stwierdzali w ankiecie „Życia Teatru" (1925, nr 17). „Plan ten odpowiadał w najszerszych ramach planowi takiego teatru, który mógłby otrzymać nazwę teatru narodowego, a więc teatru, który by odzwierciedlał życie duchowe narodu. Brał on niejako na własność wielki dramat polski, jako skarbnicę już wytworzonych wartości duchowo-artystycznych, przyjmował na siebie dziejowe obowiązki, które spadały na barki polskiej sceny, poczuwał się do wypełnienia testamentu Mickiewicza, Norwida i Wyspiańskiego, a więc tych ideologów polskiego teatru, którzy widzieli w scenie funkcję duchowego życia narodu" – pisał Władysław Zawistowski, uznając przymioty przypisane temu teatrowi za cechy sceny monumentalnej (Zawistowski, 1927, s. 63).

W Teatrze im. Bogusławskiego Schiller zrealizował *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, *Różę* Żeromskiego, *Achilleis* Wyspiańskiego, *Nie-Boską komedię* Krasińskiego. Kult dla tych utworów został połączony z radykalnie nowoczesną inscenizacją. Dekoracje – konstrukcja podestów, układ płaszczyzn, linii i brył – nie stanowiły imitacji rzeczywistości, przywoływały jedynie jej konstytutywne cechy.

W *Kniaziu Patiomkinie* monumentalizm osiągnięto poprzez wrażenie stalowej mocy i grozy pancernika, organizację ruchu skierowanego ku górze, drgające strugi światła, rozbłyski żaru w kotłowni ogromnego okrętu, nowoczesną muzykę Szymanowskiego. Inscenizacja wydobywała z dramatu Micińskiego metafizykę rewolucji, niepokojącą i wieloznaczną.

Dziady Adama Mickiewicza. Reżyseria Leon Schiller, scenografia Andrzej Pronaszko. Teatr Polski w Warszawie, 1934

W *Achilleis*, obok podestów i kubizujących form w dekoracji, wprowadzono kostiumy usztywnione, o linii zgeometryzowanej. Również sceny zbiorowe, w modelunku grup i ruchu, przypominały ujęcia rzeźbiarskie. W *Nie-Boskiej komedii* rytm pochodu robotników narastał i potężniał aż do wybuchu w okrzykach „Chleba nam, chleba, chleba".

Spektakle Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego zapoczątkowały w teatrze polskim rozkwit inscenizacji. Były to przedstawienia pełne ekspresji, wywołanej światłem, muzyką, kompozycją tłumu, rzeźbą postaci, barwą, dynamiką ruchu i rytmu.

Rozgrywały się w teatrze pudełkowym, ale w przestrzeni umownej, łączącej w jedność różne miejsca akcji, odległej od konwencji operowej, od naturalistycznej iluzji i werystycznej opisowości, od dosłowności miejsca akcji, cechującej widowiska plenerowe.

Kiedy w grudniu 1931 r. na sześć sezonów Horzyca objął dyrekcję Teatrów Miejskich we Lwowie, świadomie uczynił z tej sceny kontynuację Teatru im. Bogusławskiego. Od razu zaproponował reżyserię Schillerowi, sugerując wystawienie *Dziadów*. Premiera arcydramatu Mickiewicza stała się najwybitniejszym dokonaniem polskiego teatru monumentalnego (Lwów 1932, Wilno 1933, Teatr Polski w Warszawie 1934, Sofia 1937). Schiller przyznawał w wywiadach, że kształt jego spektaklu „jest wyprowadzony z sugestii, jakie narzuca sam utwór, jego zawartość wewnętrzna i teorematy Mickiewicza zawarte w lekcji teatralnej wykładów paryskich" („Tygodnik

Ilustrowany" 1934, nr 50). Widzów uczynił jakby uczestnikami rozgrywającego się na scenie obrzędu Dziadów. „Zawsze [...] dostrzegał w teatrze monumentalnym elementy tajemnicy i wtajemniczenia, łączące we wspólnej postawie aktorów i widzów" – pisał Edward Csató – „Akcja dramatyczna nabiera ogromnych, ponadziemskich wymiarów, każda sprawa niejako rozsadza scenę, by sięgnąć nieba i piekła" (Csató, 1968, s. 205, 216).

Dziady wystawił Schiller w dekoracjach Andrzeja Pronaszki (1888 – –1961) – kubizujących, ze stałym elementem spiętrzonych podestów oraz trzech krzyży, odbijających od panoramicznego horyzontu. Założeniem inscenizacji było przenikanie się różnych sfer ludzkiego dramatu, duchów i ludzi, żywych i zmarłych, docieranie do najgłębszych pokładów prawdy.

W repertuarze scen lwowskich umieścił Horzyca utwory bliskie linii teatru narodowego: *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego, *Potrójny* Cieklińskiego, *Sen srebrny Salomei*, *Samuel Zborowski* i *Ksiądz Marek* Słowackiego, *Kleopatra* Norwida, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Wesele*, *Powrót Odysa* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Marchołt* Kasprowicza. „Tu nie chodziło o przedstawienia – pisał w jednym z listów – ale o odrębny kształt teatru polskiego, «monumentalnego», jak go nazywał Schiller" (Horzyca, 1991, s. 229).

Stefan Kawyn tak charakteryzował scenę lwowską za dyrekcji Horzycy: „Myśli o wielkiej syntezie poddana jest zarówno logika tematyki repertuarowej, jak też koncepcja rzeczywistości scenicznej, cała jej forma sceniczna. Każda bowiem bez wyjątku inscenizacja jest krokiem ku realizacji teatru wielkiej syntezy, przesłanką tej prawdziwej dialektyki, wstępującej od miłości konkretu do mickiewiczowskiej cudowności" (Kawyn, 1934).

Jako przykład można wymienić *Księdza Marka* Słowackiego w reżyserii Edmunda Wiercińskiego (1899 – 1955) – podniosłe widowisko, osiągające metafizyczne wymiary. Pronaszko zaprojektował przestrzeń sceniczną pełną symboli. Z przodu sceny umieścił zarysy karczmy i chałupy, pośrodku wzniósł schody w kształcie spiętrzonego wzgórza, na którym ustawił fragment baszty i wielki czarny krzyż. Na tę posępną przestrzeń padał blask księżyca, światło płonącego łuczywa, błyskawice. Wśród grzmotów i huku armat przeciągały procesje tłumów z chorągwiami i feretronami, rozbrzmiewały śpiewy patriotyczne. Ksiądz Marek, w czerni, znieruchomiały, przypominał proroka-wizjonera. Patos, hieratyczność scen zbiorowych i gestyki, symbolika obrazów scenicznych składały się na to monumentalne widowisko.

Wacław Radulski (1904 – 1983) pokazał *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (1932) w scenografii Andrzeja Pronaszki – z trzema kondygnacjami schodów i rzeźbiarskimi kostiumami aniołów. *Marchołta* Kasprowicza (1934) – komedię współczesną, podniósł w swojej inscenizacji do rangi ogólnoludzkiego symbolu. Satyrę stopił z mistyką, wydobył z sytuacji scenicznych maksimum ekspresji i dynamiki. Na tle błękitnego horyzontu, ponad baśniowym miasteczkiem i izbą Marchołta Władysław Daszewski

(1902 – 1971) zawiesił świetliste koło zodiaku, realistycznej przestrzeni nadając kosmiczny wymiar. Kontrastem cienia i strumieni światła podkreślano konflikt Marchołta z otoczeniem. Muzyka stanowiła nadrzędną zasadę kompozycyjną całego widowiska.

Horzyca inspirował wiele przedstawień, opatrywał je komentarzami, a także sam opracował kilka inscenizacji: *Kleopatrę* Norwida (1933), *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1935), *Odprawę posłów greckich* Kochanowskiego (1936), opozycyjną do widowiska Teofila Trzcińskiego na Wawelu. Łatwo odszukać w tych spektaklach wizję zmonumentalizowaną przez podesty, hieratyczny gest, statyczną kompozycję sceny. Tego stylu Horzyca – monolityczny w swoich dążeniach i jednolity w koncepcji – nie zmieni do końca swojej działalności.

Polski teatr monumentalny w dwudziestoleciu międzywojennym stanowił w pełni oryginalny wkład do europejskiej Wielkiej Reformy Teatralnej. Był „narodowy i ponadnarodowy jednocześnie" (Terlecki, 1984, s. 143), związany z tradycjami polskimi. „Cała ta koncepcja – pisał Raszewski – była z pewnością użyteczna dla kraju, który autooceny swojej kultury dokonywał w ustawicznej niepewności, wahając się między euforią a zwątpieniem; pozwalała uchwycić w rozwoju polskiego teatru jakiś sens" (Raszewski, 1977, s. 214). Poprzez zespolenie kultu dramatów romantycznych i neoromantycznych z zaskakującą nowoczesnością inscenizacji stał się ważnym ogniwem, łączącym w okresie Wielkiej Reformy stary teatr z nowym.

Nurt „teatru ogromnego" po drugiej wojnie światowej

Po drugiej wojnie światowej Schiller wypowiadał się jako zwolennik i wyznawca oficjalnie panującego realizmu socjalistycznego. Pomimo to nadal interesowała go problematyka teatru wielkiej inscenizacji i poetyckiego. W Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi zrealizował *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego (1946) – z pasją polityczną, w osiemnastowiecznej konwencji muzycznej, z persyflażową dekoracją Daszewskiego, w tanecznym zapamiętaniu, jako widowisko barwne i dynamiczne, a także *Burzę* Szekspira (1947) – z misteryjnym poczuciem zależności od Losu, z podziałem na stronę dobra i zła.

W roku 1950 został odsunięty od sceny. W niespełnionych zamierzeniach pozostały *Dziady*, *Nie-Boska*, *Kordian*, *Złota czaszka*, *Horsztyński*, *Konfederaci Barscy*.

W twórczości Horzycy natomiast dopiero po wojnie doktryna teatru monumentalnego znalazła pełniejszą realizację. W Toruniu (1945 – 1948), Poznaniu (1948 – 1951), we Wrocławiu (1952 – 1953) oraz w Teatrze Narodowym (1957 – 1959), konsekwentnie stosował on poetykę, ukształtowaną w teatrze lwowskim. Zrealizował *Za kulisami* Norwida (Toruń 1946,

Warszawa 1959), *Wesele* (Toruń 1947) i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (Warszawa 1958), *Orfeusza* Świrszczyńskiej (Toruń 1946), *Sen nocy letniej* Szekspira (Toruń 1946, Poznań 1948, Wrocław 1953), *Hamleta* (Poznań 1950), *Księcia Homburgu* Kleista (1958). We współpracy z Leonardem Torwirtem, Janem Kosińskim, Władysławem Daszewskim stworzył model teatru, nie związany z konkretnymi sztukami. Był to teatr antynaturalistyczny, antyiluzjonistyczny, rozrywający ramy sceny pudełkowej. Trochę statyczny, zmonumentalizowany teatr wyobraźni – poetycki, kontemplacyjny, patetyczny.

Najważniejszy element spektaklu stanowiło słowo, często podawane w sposób inkantacyjny, które miało inspirować wyobraźnię widza i upodabniać przedstawienie do obrzędu. Magię słowa wydobywała też scenografia – funkcjonalna, aluzyjna, syntetyczna. Często była to dekoracja jednoczesna, wykorzystująca schody i podesty. Szczegół realistyczny spełniał w niej funkcję odwołania do stylu, do rzeczywistości historycznej czy przestrzennej, funkcję symboliczną. Spektaklom Horzycy obcy był dynamizm i ruch przedstawień Schillerowskich, rozmach przestrzeni, ekspresja tłumów. Zaznaczała się w nich skłonność do kontemplacji, ogromnego skupienia, często też do wielkiej prostoty.

Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale Wojciecha Bogusławskiego. Reżyseria Leon Schiller, scenografia Władysław Daszewski. Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, 1946

Sen nocy letniej pokazał jako monumentalne i patetyczne misterium. Rozegrał akcję na dwóch kondygnacjach srebrnych schodów, zamkniętych w głębi srebrzystym ekranem. W scenach leśnych na schodach wyrastały drzewa, krzewy i paprocie o fantastycznych kształtach. We wzorach kostiumów nawiązał Horzyca do wyobraźni Wyspiańskiego, łącząc elementy obcych sobie światów i epok: Puk był w kubraczku pasterskim, Tytania i Oberon w prostych strojach ze srebrzystej lamy. Ateny Szekspira zlały się z wyobrażeniami słowiańskimi, renesansowość zespoliła się z jasnością myśli.

Po premierze *Orfeusza* Aliny Świrszczyńskiej pisał Horzyca w liście: „potraktowałem go monumentalnie w dekoracjach synchronicznych" (Horzyca, 1991, s. 145). Kurtynę zastąpił wyciemnieniem i muzyką, tworząc rodzaj scenicznego rapsodu. Szczególnie obrazy w Hadesie odznaczały się poetycką atmosferą. W głębi sceny, na tle niebiesko naświetlonych kotar, zawieszono ukosem żelazny most. Z tego mostu Hermes pokazywał Orfeuszowi świat podziemny – dusze w białych całunach kroczące ku wodzie letejskiej i chór grzeszników: czerwono oświetlone ramiona, chwiejące się w czasie recytacji jak płomienie.

W inscenizacji *Za kulisami* Norwida uznał Horzyca *Tyrteja* za wizję uczestników maskarady, stanowiącą kontrast do świata balowych gości. Całość utworu pokazał bez opuszczania kurtyny. Część maskaradowa, w salach redutowych, rozgrywała się na dwóch planach. W pobliżu rampy w jaskrawym świetle przewijały się grupki uczestników balu, wygłaszając swoje krótkie dialogi. Dalsza płaszczyzna sceny tonęła w półmroku. Przez cały czas przesuwały się przez nią tańczące pary w stylowych strojach. Sceny balowe opływał sentymentalny walc Kreislera, obezwładniający swą monotonią. Świat Tyrteja wkraczał do sali redutowej przez ścianę, która nagle rozsuwała się wśród trzasku i brzęku rozbitych luster. Tragedia grecka rozgrywała się na pustej scenie, zamkniętej bladym horyzontem. Gdy kończył się *Tyrtej*, światła gasły i sala balowa wracała do pierwotnego kształtu.

Już w okresie dyrekcji poznańskiej było sprawą oczywistą, że repertuar Horzycy i misteryjno-poetycki styl inscenizacji nie mieszczą się w obowiązujących kanonach socrealizmu. Wobec licznych zastrzeżeń ówczesnej oficjalnej krytyki musiał w lutym 1951 r. ustąpić z dyrekcji teatru. We Wrocławiu po premierze *Snu nocy letniej* krytykę jeszcze zaostrzono. Między innymi miano Horzycy za złe, że całą akcję sztuki Szekspira arealistycznie rozegrał na schodach pałacowych. W wyniku m.in. perfidnej recenzji Jana Kotta Horzycę zwolniono ze stanowiska dyrektora. Dopiero po przełomie październikowym zaproponowano mu dyrekcję Teatru Narodowego.

Premiera jego ostatniego spektaklu *Za kulisami* i *Miłości czystej u kąpieli morskich* Norwida odbyła się kilkanaście dni po śmierci inscenizatora. „Kiedy uniosła się kurtyna – wspominał Erwin Axer – powiało ze sceny tą samą, dla mnie niezapomnianą atmosferą, której nawdychałem się we Lwowie na *Dziadach*, *Samuelu Zborowskim*, *Weselu*, *Powrocie Odysa*, *Kleopa-*

trzę. Przed moimi oczyma rozwijała się ostatnia autentyczna, pogrobowa manifestacja «teatru ogromnego». W całym nie wygasłym jeszcze splendorze mistycznej głębi, dostojeństwie i rozpoczynającym się skostnieniu śmierci" (Axer, 1969).

Warszawski spektakl *Za kulisami* kończył nurt polskiego teatru monumentalnego, który w okresie powojennym był już tylko pogłosem Wielkiej Reformy Teatralnej. Różnego rodzaju nawiązania do tego nurtu można jednak dostrzegać w wielkich inscenizacjach, dążących do nowego odczytania polskich romantyków. Charakterystyczne, że również reżyserzy reprezentujący formę teatru kameralnego mają w swoim dorobku inscenizacje zaliczane do „teatru ogromnego". Co więcej: inscenizacje dramatu romantycznego stanowią w ich twórczości probierz ambicji artystycznych. Należy jednak pamiętać, że to sama materia dramatyczna wyznacza w tych spektaklach wagę problematyki i rozmach inscenizacji, a terminu „teatr monumentalny" używa się często już tylko w znaczeniu metaforycznym.

Bibliografia

AXER Erwin, 1969, *O Wilamie Horzycy*, „Teatr", nr 6.

CSATÓ Edward, 1968, *Leon Schiller*, Warszawa.

LISTY Wilama Horzycy, 1991, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Warszawa.

HORZYCA Wilam, 1994, Polski teatr monumentalny, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Wrocław.

KAWYN Stefan, 1934, *Teatr Horzycy we Lwowie*, „Wiadomości Literackie", nr 7.

KOTT Jan, 1962, *Refleksje nad „Teatrem ogromnym"*, „Dialog", nr 4.

KUCHTÓWNA Lidia, 1972, *Styl teatralny Wilama Horzycy*, w: *Z teorii teatru*, Warszawa.

KUCHTÓWNA Lidia, 1972, *Wielkie dni małej sceny*, Wrocław.

KUCHTÓWNA Lidia, 1990, *Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego*, w: *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887–1987*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1984, *Teatr w Polsce 1918-1939*, Warszawa.

MYŚL teatralna Młodej Polski, 1966, wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk, wstęp Irena Sławińska, noty Bożena Frankowska, Warszawa.

MYŚL teatralna polskiej awangardy 1919–1939, 1973, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Warszawa.

OSIŃSKI Zbigniew, 1972, *Teatr Dionizosa*, Kraków.

POPIEL Jacek, 1995, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków.

RASZEWSKI Zbigniew, 1957, *Pierwszy konstruktor teatru narodowego*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1.

RASZEWSKI Zbigniew, 1963, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa.

RASZEWSKI Zbigniew, 1977, *Krótka historia teatru polskiego*, Warszawa.

ROZMOWY z Wilamem Horzycą, 1992, zebrała i oprac. Lidia Kuchtówna, Warszawa.

SCHILLER Leon, 1961, *Teatr ogromny*, wybór Zbigniew Raszewski i Jerzy Timoszewicz, wstęp Zbigniew Raszewski, Warszawa.

SCHILLER Leon, 1978, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa.

SCHILLER Leon, 1983, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa.

SCHILLER Leon, 1987, *Theatrum militans 1939–1945*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa.
STRZELECKI Zenobiusz, 1963, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa.
TERLECKI Tymon, 1984, *Rzeczy teatralne*, Warszawa.
TIMOSZEWICZ Jerzy, 1970, *„Dziady" w inscenizacji Leona Schillera*, Warszawa.
ZAWISTOWSKI Władysław, *Teatr im. Bogusławskiego*, „Droga" 1927, nr 11–12; 1928, nr 1.

TEATR W PLENERZE

Bożena Frankowska

Wprowadzenie * Źródła teatru plenerowego * Polskie wizje teatru plenerowego * Przedstawienia plenerowe w Polsce – rys ogólny * Inscenizacje plenerowe w amatorskich teatrach ludowych * Osiągnięcia artystyczne teatrów zawodowych w plenerze * Znaczenie i oddziaływanie

Wprowadzenie

Jednym z rodzajów zabawy jest widowisko. Wśród widowisk, obok zawodów i popisów, wyróżnia się przedstawienia (teatr), to jest te widowiska, w których część uczestników „gra role" – czyli wciela się w fikcyjne postacie (postacie teatralne), żyjące na kartach dramatu, scenariusza lub choćby w „pomyśle" improwizowanym na scenie.

Od czasów najdawniejszych widowiska „działy się" w „miejscu oznaczonym", „pod gołym niebem". I pod gołym niebem grano także przedstawienia, zwłaszcza w ich formach pierwotnych – parateatralnych. Tak było w starożytnym Egipcie, w Grecji przed Tespisem i Ajschylosem, w świętych gajach Słowiańszczyzny, w średniowiecznej Europie, na Dalekim Wschodzie, a być może także w Ameryce przedkolumbijskiej i w Afryce cesarskiej, tak jest w widowiskach kultywowanych aż do naszych czasów wśród ludów prymitywnych różnych kontynentów, tak jest we współczesnych widowiskach ludowych. Pod gołym niebem „działy się" też obrzędy – rytuały religijne i świeckie, z którymi przedstawienia w formach parateatralnych mają swoje, nie do końca wyjaśnione, związki.

Przedstawienia nie porzuciły pleneru nawet wówczas, gdy w Grecji starożytnej rozwinęły się w teatr i zostały uznane za sztukę. Greckie agony w przepięknie położonych teatrach helleńskich, hellenistycznych i grecko-rzymskich odbywały się pod gołym niebem. W czasach nowej ery przynajmniej część przedstawień pozostała w plenerze. Niejako ze swej natury, bo teatry greckie, które opustoszały nagle około IV i V w.n.e., stały tak długo nie używane, że ludzie zapomnieli do czego służyły. W średniowie-

czu tylko nieliczni erudyci mieli mgliste pojęcie o tym, co w tekstach starożytnych znaczyło słowo „teatr".

Świecki teatr wieków średnich zadowalał się zwykłą estradą z desek, ustawioną na placu publicznym pod gołym niebem, a teatr religijny średniowiecza, opuściwszy wnętrza klasztorów i kościołów, przeniósł się w plener – na przykościelne cmentarze oraz place i targowiska miejskie.

W okresie renesansu po mozolnych studiach odtworzono wygląd sceny i widowni starożytnego teatru, ale nie odbudowano amfiteatrów pod otwartym niebem. Starożytną scenę i widownię wskrzeszono we Włoszech w niedużych pomieszczeniach zamkniętych, co dało początek zupełnie innemu typowi teatru (zwanemu od swej kolebki *à italienne* lub teatrem pudełkowym), a usiłując odtworzyć sposób grania starożytnej tragedii wypromowało odrębne rodzaje przedstawień (opera, balet). Jednak także renesans znał odkryte (koliste) teatry Kornwalii, nie zakryty dachem typowy teatr elżbietański, estradę *commedii dell'arte* i odsłonięte hiszpańskie *corrales*.

Czasy porenesansowe i późniejsze do końca XIX wieku przyniosły kontynuację wymienionych form oraz religijne przedstawienia pod gołym niebem, urządzane przez teatry szkolne, ludowe obrzędowe (u nas widowiska misteryjne w Kalwarii Zebrzydowskiej pod Krakowem, na świecie m.in. w Oberammergau, od 1634), teatr jarmarczny oraz teatry ogrodowe i tzw. zielone z XVII i XVIII wieku.

Przedstawieniom na powietrzu towarzyszyły inne widowiska, należące wprawdzie do gier, popisów lub zawodów, ale mające charakter parateatralny: ludowe zabawy, rycerskie turnieje, dworskie uroczystości, w których element teatralności odgrywał wielką rolę (wjazdy, hołdy, zaślubiny, koronacje...), sztuczne ognie, fajerwerki, dzisiejsze *son et lumière*.

Ale nazwę teatru plenerowego nosi nie każdy teatr grający pod odkrytym niebem, lecz zjawisko określone w czasie, mające pewne charakterystyczne cechy.

Teatrami plenerowymi nazywa się przedstawienia organizowane od drugiej połowy XIX wieku na wzór przedstawień w starożytnych teatrach greckich (pierwsze w 1869 r. w starożytnym teatrze rzymskim w Orange) lub na wzór religijnego teatru średniowiecza (odnowione w drugiej połowie XIX wieku przedstawienia pasyjne w Oberammergau), a z czasem na wzór także innych widowisk odbywających się w przeszłości w plenerze.

Termin ten jest znany w większości krajów europejskich (franc. *théâtre en plein air*, ang. *open air theatre*, hiszp. *teatro al aire libre*, niem. *Freilicht Theater*, wł. *spettacolo all aperto*). W Polsce używa się kilku nazw: teatr (scena lub przedstawienie, spektakl, widowisko) plenerowy, w plenerze, pod gołym niebem, pod odkrytym niebem, pod otwartym niebem, na wolnym powietrzu, na wolnej przestrzeni, *sub Iove*, na-powietrzny według poetyckiego sformułowania Edmunda Wiercińskiego; a także określeń połączonych z nazwą miejsca, gdzie przedstawienie się odbyło (na rynku, przed kościołem, na dziedzińcu – pałacu, zamku, klasztoru, wśród ruin, na wzgó-

rzach, w ogrodach, w gajach, w parku, na polanie, na wyspie, nad morzem, nad rzeką, nad jeziorem, nad stawem itd.), czasem z nazwą własną (Teatr na Wyspie w Łazienkach w Warszawie, Opera Leśna w Sopocie, Amfiteatr w Opolu).

Wszystkie rodzaje teatrów plenerowych w czasach nowożytnych można sprowadzić do czterech kategorii: 1) przedstawień w ruinach dawnych greckich i rzymskich teatrów, 2) na tle zabytkowej architektury różnych wieków, 3) na tle malowniczej przyrody, autentycznej lub zaaranżowanej specjalnie przez człowieka, 4) w budowlach teatralnych projektowanych na wzór dawnych teatrów (starożytnych greckich lub rzymskich, elżbietańskich czy hiszpańskich *corrales*).

Źródła teatru plenerowego

Bogaty był splot czynników, które spowodowały narodziny i określiły charakter teatru plenerowego. Szczególną rolę spełniły trzy – skądinąd nader różne – okoliczności: 1) zainteresowanie przywódców i teoretyków Wielkiej Rewolucji Francuskiej widowiskami pod gołym niebem, 2) początki ruchu, który dziś nazwalibyśmy ekologicznym (ochrona przyrody i rekreacja na świeżym powietrzu) oraz 3) tzw. Wielka Reforma Teatru.

1. W czasach nowożytnych na przedstawienia pod gołym niebem pierwsi zwrócili uwagę przywódcy Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Co więcej – dostrzegli w nich możliwość stworzenia wielkiego teatru narodowego. A jej teoretycy zachwyt dla tych możliwości połączyli z podziwem dla wielu ważnych przejawów życia teatralnego w Grecji starożytnej (powszechność greckiego teatru – jego demokratyczny i narodowy charakter jako wynik czynników religijnych, politycznych i programu kulturalnego greckich miast-państw). Jean Jacques Rousseau już w roku 1758 w listach do Jeana le Rond d'Alemberta postulował stworzenie teatru dla wielotysięcznej widowni pod gołym niebem na wzór grecki; myślał o jego organizacji w postaci uroczystych świąt ludowych (*fêtes du peuple*), w czasie których inscenizowano by różne momenty rewolucji w miejscu autentycznych wydarzeń. W przeciwieństwie do *théâtre du peuple* jako udostępnianego ludowi teatru tradycyjnego, „zamkniętego". W tym samym czasie Denis Diderot zwrócił uwagę na inne źródło inspiracji – na średniowieczne misteria i twórczość Szekspira.

Po raz drugi w historii wielkie *fêtes du peuple* próbowano realizować od 1918 w Związku Radzieckim (m.in. *Zdobycie Bastylii* Romain Rollanda, 1918; *Wzięcie Pałacu Zimowego* Nikołaja Jewrieinowa, 7 listopada 1920; przedstawienia Wsiewołoda Meyerholda).

2. Od przełomu XIX i XX wieku społecznicy, lekarze, pedagodzy i pisarze, wykorzystując ówczesne ustalenia nauk medycznych, pedagogiki i psychologii, walczyli o związanie człowieka z naturą i o jego wszech-

stronny rozwój (także fizyczny), inicjując ruch ochrony przyrody i upowszechnienie rekreacji na świeżym powietrzu (gimnastyki, sportu, krajoznawstwa i turystyki) jako ochrony człowieka przed skutkami cywilizacji. Widomym a symbolicznym znakiem tych dążeń było powstanie Komitetu Olimpijskiego (1894) i rozesłanie zaproszeń na pierwszą Olimpiadę czasów nowożytnych (1896) niemal dokładnie w tysiąc pięćset lat po oficjalnym zniesieniu olimpiad przez cesarza Teodozjusza (393). W 1912 do programu igrzysk włączono konkurs sztuki, zarzucony po II wojnie światowej, gdy jego fukcję przejął Théâtre des Nations.

3. Trzecie źródło inspiracji ujawniło się również na przełomie XIX i XX wieku. Były to: kryzys teatru i emancypacja nowych klas społecznych, którym zamierzano utorować drogę do kultury. Związek pomiędzy obu zjawiskami był dosyć ścisły, bo kryzys teatru zaczęto przypisywać wyjałowieniu publiczności. Świadomość kryzysu w teatrze i problemy widowni w największym stopniu wpłynęły na powstanie i rozwój tzw. Wielkiej Reformy Teatru, która zmierzała (do dziś trzema kolejnymi nawrotami) do uzdrowienia teatru jako sztuki i zmiany obyczaju teatralnego.

Główny nurt reformy teatru (i w Polsce, i na świecie) stanowiły poszukiwania inscenizacyjne w budynku o architekturze tradycyjnej (*à italienne*, „pudełkowy" lub „zamknięty"). Poszczególne składniki teatru doskonalił reżyser (od tego czasu nazywany inscenizatorem), który miał ucieleśniać Craigowski ideał „artysty teatru", panującego nad wszystkimi tworzywami przedstawienia jak dyrygent nad wykonaniem dzieła muzycznego. Ten nurt reformy, uwalniając teatr od niewolniczej zależności od literatury dramatycznej i wypracowując nowe rozwiązania artystyczne, szukał natchnienia w muzyce, tańcu, pantomimie, zwracał się do konwencji teatralnych minionych epok, do widowisk ludów prymitywnych i do parateatralnych zwyczajów ludowych. W grze aktorskiej odwoływał się do średniowiecznej farsy, *commedii dell'arte*, teatrów orientalnych. W scenografii zwrócił się do awangardowych kierunków w malarstwie. Natomiast w poszukiwaniach architektonicznych – do sceny starożytnej, teatru średniowiecznego (symultanicznego), sceny elżbietańskiej i hiszpańskich *corrales*.

Wiążąc wewnętrzne odrodzenie teatru również z problemem widowni, reforma teatru już w pierwszych latach XX wieku wyłoniła dwa skrajne odgałęzienia swego głównego nurtu: zwolenników inscenizacji w plenerze oraz eksperymentatorów w teatrach tzw. przestrzennych, umożliwiających maksymalne otoczenie widzów akcją dramatyczną (sceny koliste, arenowe, okrężne, symultaniczne), a nawet ich współuczestnictwo w przedstawieniu (*ad hoc* aranżowane sale teatralne, teatry transformacyjne).

Zwolennicy inscenizacji plenerowych pragnęli otworzyć teatr przed ludźmi pozbawionymi dotychczas dostępu do kultury i w zasadzie rezygnowali z widzów zapełniających eleganckie sale teatralne pod dachem. Z czasem zaczęli głosić też, że dla nowej publiczności należy zbudować nowy teatr, najlepiej oparty na wzorach, jakie podsuwa teatr grecki. Przy-

kład Grecji był argumentem sugestywnym, bo zdawał się dowodzić, że teatr ów dlatego tak wysoko wzniósł się za swych czasów, że grał dla wszystkich warstw społecznych – dla całego narodu.

Teatry plenerowe miały w sferze kultury duchowej pełnić tę samą rolę, co odnowienie przez barona Pierre'a de Coubertin starożytnych olimpiad w sferze kultury fizycznej. U ich fundamentu legło marzenie społeczników (m.in. lekarzy, pedagogów, nauczycieli, działaczy oświatowych) i teoretyków teatru o scenie wśród ojczystego krajobrazu, dla wielotysięcznej widowni, na której pod odkrytym niebem gra się tragedie lub komedie wywołujące silne zbiorowe przeżycie (*katharsis*, metakomentarz) wspólne ludzkiej czy narodowej społeczności.

Polskie wizje teatru plenerowego

Wizję teatru plenerowego pierwszy ukazał Adam Mickiewicz (zapewne nie bez wpływu Jules'a Micheleta). W wykładzie o literaturach słowiańskich, wygłoszonym 4 kwietnia 1843 r. w *Collège* de France, potocznie nazywanym *Lekcją XVI*, mówił nie tylko o teatrze dla wielu tysięcy widzów, przypominając Cirque d'Hiver w Paryżu i jego scenę przestrzenną, ale wskazywał na „teatralne" spożytkowanie pleneru: „[...] autorowie dramatyczni mogliby wziąć bardzo użyteczny przykład z bajarzy gminnych, z wieśniaków słowiańskich, gadających bajki [...]. Podobnie, jak niejeden poeta grecki, jak Arystofanes, jak i niektórzy autorowie scen religijno-chrześcijańskich [...] w [...] powieści, gdzie mowa o zamku kryształowym zaczarowanych księżniczek [...] bajarz słowiański otwiera drzwi lub okno i słuchaczom swoim pokazuje zimowe niebo, iskrzące się gwiazdami wśród przejrzystych obłoków, lepiej niż wszystkie płótna teatralne przedstawiających zamek kryształowy" (A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturach słowiańskich. Fragmenty z lekcji XVI*, „Rzeczy Teatralne" 1950, nr 4 – 5 – 6; por. *Dzieła*, t. XI, Warszawa 1955, s. 123 – 124).

Później w wypowiedziach pozytywistów na temat teatru ludowego wciąż powtarzają się pomysły zorganizowania sceny dla ogromnej widowni w plenerze, przeznaczonej na arcydzieła polskiej literatury dramatycznej oraz na przedstawienia o tematyce związanej z narodową historią i tradycją.

Żywotność problemu podtrzymali pisarze, działacze oświatowi, społecznicy i ludzie teatru Młodej Polski. Na przełomie XIX i XX wieku wzięli oni liczny udział w dyskusji na temat teatru ludowego w Galicji, rychło – mimo niewoli i kordonów – zmienionej w rodzaj ogólnonarodowej debaty nad zagadnieniem polskiego teatru narodowego. Wszyscy zwracali uwagę na zależność pomiędzy repertuarem a miejscem inscenizacji, na związek przedstawień w plenerze z życiem i tradycją narodu. Szczególnie istotne były wypowiedzi Artura Górskiego i Stefana Żeromskiego.

Górski nakreślił obraz teatru plenerowego jako wielkiego Domu Słowa, w którym „wielka sztuka przychodzi na rozmowy z duszą ludu. Na stokach Gór Świętokrzyskich, nad Wisłą, na widnokręgu zalanym borami, z wijącym się przegubem sinych wód i igrzyskiem chmur na nieboskłonie" (*O teatrze ludowym*, w: *Na nowym progu*, Warszawa 1918, s. 133).

Żeromski widział w przedstawieniach plenerowych „sposób nieznany nam jeszcze na teatr narodowy, nasz własny", mogący zaistnieć „w porze letniej bez budynku teatralnego, w polu, pod górą, gdzie miejsce tworzyć będzie naturalną scenę arenę, na tle jednej z ruin zamkowych", stworzony „z legend, podań, klechd, historii, bajek, gadek, opowieści przywiązanych do ruin, wzgórz, uroczysk, miejsc szczególnych, mających w każdej okolicy swe dzieje własne, żyjące zawsze na ustach ludu". I konstruowany na wzór starogreckiego teatru, co pisarz szerzej rozwinął, dając dowód inscenizatorskiego słuchu (S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929, s. 102 – 106).

Najbardziej konkretne kształty przybrały projekty i marzenia Stanisława Wyspiańskiego. Myślał on o trzech rodzajach teatru tego typu. Pierwszym był teatr pod gołym niebem planowany u stóp Wawelu, pomyślanego jako pomnik życia i kultury narodowej. Drugi rodzaj teatru plenerowego widział Wyspiański na tle malowniczych zabytków przyrody: nad Czarnym Stawem oraz wśród drzew na wzgórzach za rogatką Łyczakowską we Lwowie. Trzeci typ miały tworzyć przedstawienia na tle zabytkowej architektury, zwłaszcza Wawelu, co artysta najdobitniej wyraził w *Studium o Hamlecie*.

Przedstawienia plenerowe w Polsce – rys ogólny

Chronologia. Przedstawienia teatralne w plenerze, urządzane w Polsce od przełomu XIX i XX wieku, miały niewątpliwie charakter mody, która przyszła do nas zza granicy, ale rozwijała się dzięki sprzyjającym tradycjom rodzimym. Ich historię można podzielić na kilka okresów.

Okres pierwszy obejmuje lata 1898 – 1923. W ciągu tego ćwierćwiecza zrealizowano znaczną liczbę przedstawień, głównie amatorskich, które upamiętniały wydarzenia historyczne lub stanowiły teatralizację ludowych zwyczajów. Wykonywane były przez zespoły amatorskie (włościańskie, szkolne, wojskowe). Rozpoczyna ten okres pierwsze w Polsce widowisko inscenizowane w plenerze: *Bitwa pod Racławicami* odegrana w 1898 r. z okazji uroczystości zniesienia pańszczyzny (powtórzona 9 września 1904 r. na błoniach dzikowskich koło Tarnobrzegu) z inicjatywy działacza chłopskiego Wojciecha Wiącka i z okazji odsłonięcia pomnika Bartosza Głowackiego, który wzniosło społeczeństwo polskie ze wszystkich zaborów i z Ameryki. Jednym z kolejnych było amatorskie widowisko według *Części III Dziadów* Mickiewicza (15 sierpnia 1906 r. odegrane w prywatnym

ogrodzie w Nałęczowie; premiera – opisana przez Stefana Żeromskiego – odbyła się 11 lutego 1906 r. także w Nałęczowie). Z dalszych warto wymienić dwa: w 1910 r. w Siemianówce koło Lwowa zainscenizowano bitwę pod Grunwaldem, w 1916 r. odegrano spektakl *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca w miejscu rzeczywistych wydarzeń.

Drugi okres przypada na lata 1923 – 1939 i obejmuje bardzo liczne przedstawienia plenerowe. Niektóre z nich stanowią już poważne dokonania artystyczne. Wydarzeniem była zwłaszcza *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego w reżyserii Teofila Trzcińskiego wystawiona na Wawelu w Krakowie 16 czerwca 1923 r. (grana 13 razy do roku 1930), stanowiąca pierwsze liczące się artystycznie przedstawienie plenerowe w teatrze zawodowym, zrealizowane według tekstu należącego do wielkiej literatury.

Podczas II wojny światowej w polskich siłach zbrojnych na Wschodzie i na Zachodzie oraz w partyzantce dawano najrozmaitsze przedstawienia pod gołym niebem, ale trudno uznać je za teatr plenerowy w przyjętym tu znaczeniu. Toteż za trzeci okres należy raczej przyjąć lata powojenne, od 1945 r. Kultywowano wówczas tradycję przedstawień w plenerze, ale bez specjalnego namaszczenia – jako jeden z licznych nurtów bujnego życia teatralnego, które istotne osiągnięcia i eksperymenty inscenizacyjne odnotowywało w teatrze „zamkniętym", na scenach awangardowych i w teatrze kontrkultury – alternatywnym (teatr studencki, otwarty, autorski, plastyczny).

N u r t y. W latach 1898 – 1995 odbyło się w plenerze około 200 premier. Od *Odprawy* w roku 1923 do roku 1939 liczba przedstawień plenerowych szybko rosła, przy czym uwydatniały się wśród nich dwa odrębne nurty: jeden na scenach amatorskich, drugi w teatrach zawodowych.

Na scenach amatorskich (wiejskich, szkolnych, także robotniczych czy wojskowych), działających pod patronatem „ochotniczych" i „samorodnych" teatrów ludowych, teatralizuje się w plenerze dawne obrzędy, pieśni, tańce i zwyczaje ludowe, tworząc przedstawienia niejednokrotnie wkraczające w sferę sztuki i liczące się w dorobku polskiej sceny.

Drugi nurt tworzą przedstawienia plenerowe w teatrach zawodowych (często o najwyższym w Polsce poziomie artystycznym czy znaczeniu społecznym: Teatr im. Słowackiego w Krakowie, Teatr Reduta, Teatr Polski, Teatr Powszechny, Teatr Ochoty z Warszawy i inne), a przy tym sięgające po wielką literaturę dramatyczną, ważną problematykę narodową lub ogólnoludzką, przyciągające tłumy publiczności. Ten nurt przyniósł nie tylko niezwykłe doświadczenia inscenizacyjne, ale także wybitne osiągnięcia artystyczne.

Inscenizacje plenerowe w amatorskich teatrach ludowych

W środowisku ludowym najbardziej popularne w plenerze były widowiska czerpiące motywy z kultury i przeszłości wsi polskiej oraz na tematy historyczne. W teatrze włościańskim wielokrotnie inscenizowano *Bitwę pod Grunwaldem* (1910, Siemianówka koło Lwowa), *Żywe obrazy* [historyczne] (1918 i 1919 pod Kutnem), dramat Anczyca *Kościuszko pod Racławicami* (na polach Racławickich 1916, na Błoniach Krakowskich 1924, w Pszczonowie 1926, w Warszawie w Łazienkach 1927) i *Króla Jana III pod Lwowem* Brończyka (u podnóża Lwiej Góry 1936).

Do tematyki historycznej chętnie sięgały (na podstawie okazyjnie pisanych scenariuszy) amatorskie teatry szkolne i zespoły z wakacyjnych kursów nauczycielskich, realizując takie widowiska, jak m.in. *Bitwa pod Racławicami* w Łazienkach (1927), *Turniej żywych szachów* Stępowskiego w reżyserii Antoniego Piekarskiego na Wawelu (1927, powtórzony podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu 1929), *Za króla Jana* (tamże na arenie 1929), *Zaślubiny Wisły z Bałtykiem* (tamże 1929), *Gdy Jan Sobieski imć pana Moliera oglądał* (na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie 1938), *Powstań, Jadwigo!* (na dziedzińcu wawelskim 1938), *Ballada o synu Bolesława Śmiałego* (1938), *Hymn na cześć oręża polskiego* (na Wawelu 1939).

Wielkim powodzeniem u publiczności oraz organizatorów i wykonawców z teatru szkolnego i akademickiego cieszyły się inscenizacje podań i legend, jak *Bazyliszek na Bakszcie* (Wilno 1926, Akademickie Koło Dramatyczne, z inicjatywy Mieczysława Limanowskiego), *Damrawa* (Kartuzy 1927), *Legenda Lednicy* (Lednica 1938), *Legenda Warszawy* (Warszawa 1938, na Stadionie Wydziału Oświaty i Kultury przy Zarządzie m.st. Warszawy).

Dramatyzowano zwyczaje i obrzędy ludowe: wesela (*Wesele machowskie*, Machów 1914, *Wesele łowickie*, Retki w powiecie Liskowo 1923; *Wesele krakowskie*, Kraków 1938, w Barbakanie), dożynki (*Widowisko płońskie* lub *Dożynki płońskie*, Płońsk – Nowe Miasto 1924 i 1925; *Dożynki w Spale*, Spała 1927), otrzęsiny (*Otrzęsiny*, Kraków 1935, na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej i pod Wieżą Ratusza).

Duże zainteresowanie wywoływała teatralizacja dawnych słowiańskich zwyczajów sobótkowych (*Sobótka*, Szyce 1930, Nałęczów 1930; *Kupała* Iłowskiego, Janowa Dolina 1935). Zdarzały się chrześcijańskie obrzędy religijne (*Śląskie misterium Męki Pańskiej*, Piekary Śląskie 1928; tu warto przypomnieć, że Juliusz Osterwa planował misterium na dziedzińcu klasztoru w Szczyrzycu).

Smok – Bazyliszek wileński, 1926

Widowiska dramatyczne tworzono również z pieśni i tańców ludowych; z czasem otrzymały one własną nazwę „teatr z pieśni" od tytułu zbioru Jadwigi Mierzejewskiej (*Ziemia ojczysta*, 1917; *Święto gór*, Zakopane 1935; *Od kosynierów do wojny światowej*, Warszawa 1935; *Rok polski w obrzędach, tańcach i pieśni*, Warszawa 1936, powtórzenie w Hamburgu, w dawnej hali hanzeatyckiej oraz w dawnym ZOO; *Płonie ogień jodłowy*, 1937; *Pieśń Nowosądeckiej Ziemi*, w Barbakanie, Kraków 1938).

Zdarzały się także udane adaptacje powieści (*Chata za wsią* i *Stara baśń* Kraszewskiego, Grudziądz 1928; *Marcin Łuba* Maciejowskiego-Sewera, w lesie pod Nałęczowem), utworów literackich związanych z kulturą wsi (*Kołacze* i *Żeńcy* wg Szymonowica, Czernięcin nad Purem 1929; *Sielanki*, Krasnobród 1934, Zamość 1939) i bajek (*Baba Jaga* oraz *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Konopnickiej, w lesie pod Nałęczowem).

Wśród tekstów, które powstawały na konkretne zapotrzebowanie inscenizatorów zwracają uwagę scenariusze Jędrzeja Cierniaka. Wykorzystywane były podczas wakacyjnych kursów nauczycielskich, które zazwyczaj wieńczono widowiskiem w plenerze (*W słonecznym kręgu*, Puławy 1930 i Skepene w Jugosławii 1939; *Franusiowa dola*, Kazimierz 1932).

Zespoły teatru ludowego częściej niż teatry zawodowe wybierały na tło inscenizacji miejsca w naturze: wzgórza, leśne polany, pola i łąki na skraju lasu lub zagajników, parki i ogrody, brzegi rzek, stawów, jezior lub morza, wyspy i kępy. Bardziej niż teatry odkryte i zabytkowe budowle, jak

dziedzińce zamków i pałaców, odpowiadały im ruiny i stare zwaliska, zamiast podwórzy kamienic – rynki i place miejskie, zamiast kościołów i klasztorów – przykościelne cmentarze.

Cechą charakterystyczną przedstawień plenerowych w Polsce (a i za granicą) było powiązanie ich nie tylko z konkretnym miejscem, dostosowanie repertuaru do „naturalnych" warunków, ale także do okazji (ważne uroczystości lokalne lub krajowe, zjazdy, zloty, festiwale, przyjazdy dostojników, wydarzenia państwowe), zatem stawały się wydarzeniem odświętnym.

Przedstawienia teatru ludowego miały zasięg jedynie lokalny, ale – poprzez swoją liczbę, żywy rezonans miejscowego społeczeństwa i zainteresowanie prasy ogólnopolskiej – sprzyjały popularyzowaniu idei teatru plenerowego, a zwłaszcza nadaniu mu znaczenia w kulturze narodowej. Ten aspekt podnoszono niejednokrotnie, pisząc: „Pojmujemy bowiem ten dział artystycznej wypowiedzi ludzkich gromad ludowych przez teatr poważnie, jako na dział narodowej kultury, toteż i nie dziwota, że jak najskrzętniej zabiegamy około wzrostu tego teatru, obejmując troskliwą myślą nie tylko to, co jest dziś, ale i to co może i powinno być jutro, pojutrze, a i później [...]" (Adam Bień, Jędrzej Cierniak, *Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, Warszawa 1928, s. 12).

Osiągnięcia artystyczne teatrów zawodowych w plenerze

Spośród wielu przedstawień plenerowych w teatrach zawodowych do najciekawszych należały:

– *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego w reżyserii Teofila Trzcińskiego na dziedzińcu wawelskim (premiera 23 czerwca 1923 r., następnie w roku 1924 i 1930);

– *Książę Niezłomny* Calderóna w przeróbce Słowackiego (premiera 22 maja 1926 r. w Wilnie na dziedzińcu Piotra Skargi na Uniwersytecie im. Stefana Batorego, następnie tamże 29 i 30 maja oraz 3 czerwca 1926, w objeździe w 1926 i w 1927, wznowiona w 1933; w sumie 84 przedstawienia w 55 miejscowościach);

– *Dziady* Mickiewicza (1926 r. w Równem w reżyserii Stanisława Iłowskiego, powtarzane prawdopodobnie w 1928 i 1934; w 1936 r. w Trokach w inscenizacji Jerzego Zawieyskiego; w 1938 r. w Ostrogu nad Horyniem w reżyserii Iłowskiego);

– *Pieśń o Ziemi naszej* Schillera (premiera 2 czerwca 1927 r. w Warszawie, w Teatrze na Wyspie w Łazienkach, z okazji IV Międzynarodowego Kongresu Medycyny i Farmacji Wojskowej w Warszawie);

– *Ksiądz Marek* Słowackiego (grany 20, 21 i 26 lipca 1928 r. w Poznaniu, na dziedzińcu Województwa);

– cykl dziesięciu dzieł Szekspira w inscenizacji Jana Machulskiego w Zamościu (1976 – 1985);

– *Księga Krzysztofa Kolumba* Claudela w Gdyni (1992).

Do warunków pleneru przystosowano także z powodzeniem wiele przedstawień granych uprzednio w teatrze zamkniętym, jak:

– *Wielkanoc* w opracowaniu Schillera wg *Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (Teatr Reduta, premiera w plenerze 29 maja 1924 r. na dziedzińcu Piotra Skargi na Uniwersytecie im. Stefana Batorego w Wilnie);

– widowisko według tekstów Słowackiego na Rynku Starego Miasta w Warszawie w inscenizacji Schillera (fragmenty *Kordiana* i *Księdza Marka* oraz *Uspokojenia* i *Testamentu mojego*, 27 i 29 czerwca 1927 r., z okazji sprowadzenia prochów poety do ojczyzny);

– *Sułkowski* Żeromskiego (12 sierpnia 1928 r. w Wilnie na dziedzińcu Województwa, w wykonaniu Teatru Reduta, z okazji Targów Północnych);

– *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Bogusławskiego w inscenizacji Schillera (20 lipca 1929 r. w Warszawie na Rynku Starego Miasta, z okazji zakończenia festiwalu ku czci Bogusławskiego w setną rocznicę jego śmierci, grane do sierpnia 4 razy).

W Polsce Ludowej zdarzały się sytuacje odwrotne: przedstawienia, przygotowane w okresie letnim dla pleneru, bywały dalej eksploatowane w teatrze „zamkniętym". *Król w kraju rozkoszy* Zabłockiego w reżyserii Wandy Laskowskiej (scenografia Krzysztofa Pankiewicza, muzyka Karola Stromengera) miał premierę w Teatrze na Wyspie w Łazienkach (9 lipca 1960 r.), a po 10 przedstawieniach został przeniesiony do Teatru Powszechnego na Pradze, gdzie zagrano tę sztukę jeszcze 36 razy.

Co najmniej cztery przedstawienia spośród wymienionych zdobyły eksponowane miejsce w dziejach polskiego teatru i sztuki inscenizacyjnej.

ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH. Była to pierwsza realizacja polskiego dramatu monumentalnego pod gołym niebem i w scenerii zabytkowej architektury. Teofil Trzciński, reżyser a zarazem dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, w czasie odbudowy Wawelu zaangażował do współpracy nad zaaranżowaniem przestrzeni architekta Adolfa Szyszko-Bohusza.

Wykorzystał on naturalny spadek dziedzińca wawelskiego (ku południowi) oraz skarpę, która (nieco poszerzona) przecinała południową kolumnadę na dwie równe części (po trzy łuki kolumnady z każdej strony). U stóp skarpy zbudował dwukondygnacyjne proscenium. Połączył je kilkoma stopniami z poziomem dziedzińca, a dobudowanymi schodami z krużgankami pierwszego piętra, sugerując, że po lewej stronie zamku znajduje się sala obrad (tam znikali greccy posłowie, członkowie rady królewskiej, stamtąd przybywał goniec do Heleny), a po prawej pałacowe komnaty Heleny i Pani Starej oraz panien trojańskich (chór). Widownia liczyła trzy tysiące miejsc.

Przedstawienie zaczynało się (o dziewiątej wieczorem) od dopisanego na początku przybycia Menelausa (Zygmunt Nowakowski) i Ulissesa (Alfred Szymański). Potem widzowie ujrzeli Priama (Marian Jednowski) i Aleksandra „którego i Parysem zowią" ze świtą (Roman Niewiarowicz w 1923 r., Tadeusz Burnatowicz w 1924 i 1930) oraz chór panien trojańskich. Następne wydarzenia toczyły się zgodnie z akcją tragedii Kochanowskiego: rozmowa Antenora (Władysław Bracki w 1923 i 1924 r., Wacław Nowakowski w 1930 r.) z Parysem, Heleny (Leokadia Pancewicz-Leszczyńska w 1923, Zofia Kopczewska w 1924, Antonina Klońska-Sauerowa w 1930) i Pani Starej (Ada Kosmowska), sprawozdanie Posła Parysów (Władysław Krasnowiecki w 1923, Artur Socha w 1924, Bronisław Dąbrowski w 1930), tragiczna przepowiednia Kassandry (Stanisława Wysocka w 1923 i 1924, Jadwiga Żmijewska w 1930). Wszystkie owe wydarzenia, jak u Kochanowskiego, przeplatane były rytmicznie recytowanymi wystąpieniami chóru, cały czas obecnego na scenie.

Opinie i komentarze, acz nie pozbawione akcentów krytycznych, zgodnie uznały przedstawienie za „dzieło wielkiej miary", „najdonioślejsze wydarzenie sezonu", „jeden z wielkich wypadków historii teatru w Polsce". Zwracały też uwagę na świetny pomysł wykorzystania wawelskiego dziedzińca, trafny wybór repertuaru, umiejętne zestrojenie renesansowej architektury i dramatu Kochanowskiego. Chwaliły zaaranżowanie „sali teatralnej" i sposób wykorzystania przestrzeni scenicznej, świetną aranżację plastyczną chóru, zgrabne rozplanowanie sytuacji scenicznych, ruchu postaci i ewolucji chóru, udramatyzowanie sprawozdania Posła Parysów, wstrząsająco zagrane role Heleny, Kassandry, Antenora.

Przedstawienie *Odprawy* w dziejach teatru polskiego i w historii przedstawień plenerowych stało się ważną próbą. Pod gołym niebem w miejscu historycznych pamiątek narodowych, za sprawą arcydzieła naszej literatury dramatycznej udało się stworzyć teatr przestrzenny dla wielotysięcznej widowni i nadać mu charakter monumentalny. Przedstawienie zelektryzowało całą Polskę. Widzom dostarczyło niespotykanych i niezapomnianych wrażeń, wykonawcom ważnych doświadczeń. Stało się okazją do poważnych refleksji nad właściwościami widowisk pod gołym niebem.

Na wawelskie przedstawienie *Odprawy* zjechał Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski. Obaj od dawna interesowali się widowiskami w plenerze i teatrami przestrzennymi (projektowali realizację *Krakusa* Norwida w plenerze oraz na arenie – ok. 1914). Od dawna też przemyśliwali nad sposobami stworzenia powszechnego teatru narodowego opartego na wielkim polskim dramacie – misteriach staropolskich i dramatach romantycznych. Zapewne pod wpływem *Odprawy* dojrzał zamiar objazdu Kresów z przedstawieniami w plenerze. W rok później Reduta wystawiła *Wielkanoc* na dziedzińcu Piotra Skargi w Uniwersytecie im. Stefana Batorego w Wilnie, a w trzy lata później *Księcia Niezłomnego* Calderóna – Słowac-

kiego. Z obu przedstawieniami ruszyła w objazd do miast i miasteczek zapomnianych przez Boga i ludzi.

WIELKANOC. Scenariusz tego widowiska miał trzy części. Składał się z misterium pasyjnego ułożonego z pieśni pasyjnych i fragmentów staropolskich dialogów dramatycznych, tekstu *Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu* Mikołaja z Wilkowiecka (nieco zmienionego przez skróty i wstawki), części finałowej, skomponowanej z ludowych obrzędów i śpiewów wiosennych o proweniencji jeszcze pogańskiej (topienie Marzanny, chodzenie z Dyngusem i Gaikiem).

Premiera w reżyserii Leona Schillera odbyła się w Warszawie 2 kwietnia 1923 r. w Salach Redutowych Teatru Wielkiego. W roku 1924, po wcześniejszym wznowieniu *Wielkanocy* w Warszawie, 29 maja dano premierę plenerową przed barokowym kościołem św. Jana na dziedzińcu Piotra Skargi w Uniwersytecie im. Stefana Batorego w Wilnie. Potem Reduta, mając w repertuarze jeszcze cztery inne sztuki, wyjechała w objazd wschodnich Kresów Rzeczypospolitej. W ciągu dwóch miesięcy grała w rozmaitych warunkach w ponad trzydziestu miejscach, w tym *Wielkanoc* w 15 miejscowościach pod gołym niebem.

W czasie objazdu niemal wszystko w inscenizacji było płynne i dostosowywane do warunków. Modyfikacjom ulegał scenariusz, obsada, inscenizacja. Scenę stosownie do miejsca przedstawienia aranżował Iwo Gall. Nad ruchem i gestem aktorów, w przestrzeni coraz to innej, czuwał rzeźbiarz Henryk Kuna. Opiekę nad całością, w zastępstwie nieobecnego Schillera, sprawował Edmund Wierciński. Z objazdu tego, wydarzenia bez precedensu w dziejach polskiego teatru, a zwłaszcza plenerowych przedstawień *Wielkanocy*, zachowały się liczne recenzje, wspomnienia i relacje.

W Wilnie na dziedzińcu Piotra Skargi, jak wskazuje plan terenu gry, sporządzony i opublikowany przez Iwo Galla, tło przedstawień stanowiła fasada kościoła św. Jana i brama prowadząca na dziedziniec po jego lewej stronie. Wykonawcy wchodzili tzw. chodnikiem filareckim od drzwi (prawych – najdalszych od fasady kościoła) naprzeciw krużganków; w czasie przedstawienia każda grupa postaci (Maria Mater Jesu i Marie, Aniołowie, Judasz) poruszała się wyznaczonymi drogami. Portal kościoła i wejście zasłonięte były błękitną materią. Na tle fasady i wejścia do kościoła ustawiony był podest, a tuż za nim krzyż. Ukryte za podestem reflektory rzucały błękitne światło na fasadę, portal i wejście, sprawiając wrażenie, jakby „w fasadzie jedyny ten otwór wychodził na jakiś przedziwnie piękny i łagodny lazur nieba, na którym smętnie rysował się czarny krzyż męki" (Gall, 1937, s. 63). Z głębi, z intensywnie błękitnego portalu, ukazywali się aniołowie poruszający się tak, jakby towarzyszyli obecnemu między nimi Chrystusowi.

Wejście aktorów poprzedzane było biciem dzwonów i muzyką organów. Posuwali się pochodem, w otoczeniu kapników niosących pochodnie. „Nastrój był idealny" (Gall, 1937, s. 63). „Tłum, zajmujący czasem drogę,

kędy miał przejść pochód, rozstępował się przed nim w pełnym uszanowania spokoju, nie rzucając żadnych niewłaściwych uwag, bogobojne zaś staruszki spoglądały nań z czcią należną procesji kościelnej" (Edmund Wierciński, Fragment pamiętnika o przedstawieniach Reduty na wolnym powietrzu, maszynopis w zbiorach Instytutu Sztuki PAN, nr M. 202, nr inw. 3581). Już w czasie tego pierwszego widowiska redutowcy wraz z publicznością poddali się urokowi grania na wolnym powietrzu: „tego wieczoru pomagało nam doprawdy wszystko, nawet piękne gwiaździste niebo naraz się zachmurzyło podczas Męki Pańskiej i jakby radością zdjęte, na odgłos Alleluja zapaliło miliony gwiazd" (Gall, 1937, s. 64).

Opinie, od premiery przychylne, w Wilnie zwłaszcza były entuzjastyczne: „Teren współtworzył z aktorami; ten niesłychanie istotny pierwiastek żywej sztuki tak widać głęboko i trafnie wyczuty został przez redutowców, że potrafili oni w mgnieniu oka skonstruować nową formę widowiska i w formie tej utrzymać się nie tylko bez nieporozumień sytuacyjnych, ale z zachowaniem nieskazitelnej czystości wyrazu plastycznego. Z doraźnej potrzeby nowych rozwiązań, nie wiadomo jak i kiedy, narodziły się zdumiewająco piękne pomysły reżyserskie. [...] Radość twórcza, zapał, przejęcie tak dobrze nam znane z niezapomnianej scenki w warszawskich Salach Redutowych, wzmogły się jeszcze, osiągnęły nieprawdopodobne wprost natężenie. Tak redutowcy nigdy jeszcze nie grali" (Stefan Srebrny, *Reduta w Wilnie*, „Tygodnik Wileński" 1925, nr 12).

W wielu miejscowościach krzyż, wnoszony w pochodzie przez kapników i wynoszony przez apostołów, bywał jedynym elementem dekoracji prócz naturalnej scenerii – kościelnej fasady, zabytkowych budowli lub ruin.

Objazd Reduty i plenerowe przedstawienia były widowiskami niecodziennymi pod względem inscenizacyjnym, ale także próbą stworzenia teatru dla ogromnej widowni, często w ogóle pozbawionej kontaktu z teatrem, licznej, spragnionej polskiego słowa, ściągającej na widowiska niezależnie od przynależności religijnej (katolicy, prawosławni, unici, wyznawcy judaizmu) czy przynależności narodowej (Polacy, Białorusini, Litwini, Rusini, Ukraińcy, Żydzi). Aktem nie tylko artystycznym czy społecznym, ale także patriotycznym, co podkreślał Wierciński w swoim wspomnieniu: „Powodem wkluczenia *Wielkanocy* do repertuaru objazdowego Reduty było traktowanie tego dzieła nie tylko jako misterium religijnego, lecz także jako misterium narodowego w znaczeniu czuciowej paraleli Chrystusa i Polski (Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie). Taki stosunek do *Wielkanocy* zdecydował o wciągnięciu do udziału w misterium orkiestry wojskowej, która grała starożytne hejnały przy rozpoczynaniu widowiska oraz pieśń *Alleluja* w momencie Zmartwychwstania. W ten sposób udział wojska, jako widomego znaku odrodzonej państwowości Polski, dopełniał czuciową formę symbolicznego aktu Zmartwychwstania" (Wierciński, *ibidem*).

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY. Premiera odbyła się 2 maja 1926 r., podobnie jak *Wielkanocy* przed fasadą kościoła św. Jana na dziedzińcu Piotra Skargi

w Wilnie. Po czterech przedstawieniach (29 i 30 maja oraz 3 czerwca) Reduta rozpoczęła pierwszy objazd z *Księciem Niezłomnym* (drugi odbył się w 1927 r. – w plenerze na Wawelu wystawił Osterwa ten dramat jeszcze w 1930 i 1933 r.). W czerwcu, lipcu i sierpniu zespół odwiedził 9 miast i dał 19 przedstawień przed kościołami, na rynkach miejskich i na dziedzińcach zamków, pałaców, klasztorów.

Naturalna dekoracja umożliwiła symultaniczne pokazanie akcji: „Rozplanowanie sceny traktowano zupełnie podobnie do systemu średniowiecznego, rozrzucając akcję na dużej przestrzeni i zlewając poszczególne akty i sceny w jedną całość, nie zważając na czas i miejsce" (W[ładysław] Z[awistowski], *„Książę Niezłomny" na wolnym powietrzu w wykonaniu zespołu „Reduty"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1926, nr 35).

Wyraziście zaznaczano trzy pola akcji, uwydatnione zresztą w kompozycji dramatu przez Słowackiego. Plany nie były niczym podzielone, stanowiły całość, ale w stosowanym momencie akcji były wyodrębniane światłem reflektorów. W centralnym miejscu przestrzeni umieszczano podwyższenie, które tworzyło główne miejsce akcji (ogród przed pałacem króla Fezu, sala tronowa, bliski plan murów miasta) i wyznaczono dwie drogi: w prawo ku morzu i w lewo – na pustynię. We wszystkich scenach wyzyskiwano krajobraz, topografię terenu i tło architektoniczne (fasady budowli, ruiny baszt czy murów obronnych).

W niektórych przedstawieniach wyzyskiwanie tła stwarzało scenerię „piętrową" typu Szekspirowskiego. W Wilnie pojedynki rozgrywały się tuż przed widzami, a właściwa bitwa toczyła się na dziedzińcu sąsiednim, skąd dobiegały tylko jej przeraźliwe odgłosy. We Lwowie sceny rozmieszczono na schodach kościoła i na placu. W Poznaniu „duch Fernanda oświecony światłem krwawym pochodni zjawił się na galerii szczytowej gmachu, król rozmawiał z posłańcem z okna pierwszego piętra, cały dziedziniec i przyległe gmachy były poniekąd wciągnięte w obręb widowiska" (Jerzy Koller, *Wieczory teatralne*, „Dziennik Poznański" 1926, nr 185).

Pierwszy objazd był jakby próbą generalną dla sprawdzenia repertuaru, sprawności zespołu i reakcji widzów przed wielkim objazdem w roku 1927. Ogólne założenia inscenizacji, uwydatniające patriotyzm, wierność własnym przekonaniom, szlachetną miłość pozostały niezmienione. Ale zmieniły się zasady inscenizacji. Tym razem zamiast czworoboków rynku, zamkowych dziedzińców i frontonów kościoła wybierano otwarte place z zabytkowym tłem, rozległe dziedzińce, stadiony. Na nich ustawiano jako tło dekorację przenośną pomysłu Osterwy i Galla: „rodzaj ołtarza: szerokie schody prowadzą ku platformie. [...] Tło stanowi na kształt organów ściana z masywnych graniastych słupów" (*W blaskach pochodni i reflektorów*, „Kurier Poznański", 3 sierpnia 1927).

W drugim tournée rozbudowano też bardzo widowiskowość inscenizacji przez wprowadzenie setek statystów konnych i pieszych. Pełniej niż w roku poprzednim wyzyskano nie tyle tło architektury, ile przyrodę i to-

pografię miejsca – przez wzbogacenie efektów akustycznych i spotęgowanie malowniczości, dzięki zastosowaniu żywego ognia (pochodni i ognisk).

Wykorzystanie wszelkich walorów topograficznych i akustycznych miejsca, a zwłaszcza trafny wybór dramatu pozwalały uzyskać wrażenia niemożliwe w teatrze „zamkniętym", zgromadzić wielotysięczną publiczność i wytworzyć niepowtarzalny nastrój.

Główną osobę tragedii, księcia Fernanda, grał sam Osterwa. Postać, wysunięta na plan pierwszy już przez Słowackiego, w wykonaniu Osterwy „miała głęboką powagę, żar religijny, poetyczność i ujmujący wdzięk", a wiersz Słowackiego w jego ustach „ogień i słodycz ewangeliczną" (Ida Wieniewska, *Reduta we Lwowie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" 1926, nr 10). Osterwa mówił bowiem „z idealną precyzją wyrazu, akcentacji i rytmiki, rozwijając całą przebogatą skalę dynamiki swego pięknie brzmiącego instrumentu głosowego, podkreślając niekiedy jego działanie gestem prostym a posągowym w swej prostocie" (Tadeusz Łopalewski, *„Książę Niezłomny"*, „Kurier Wileński" 1926, nr 118).

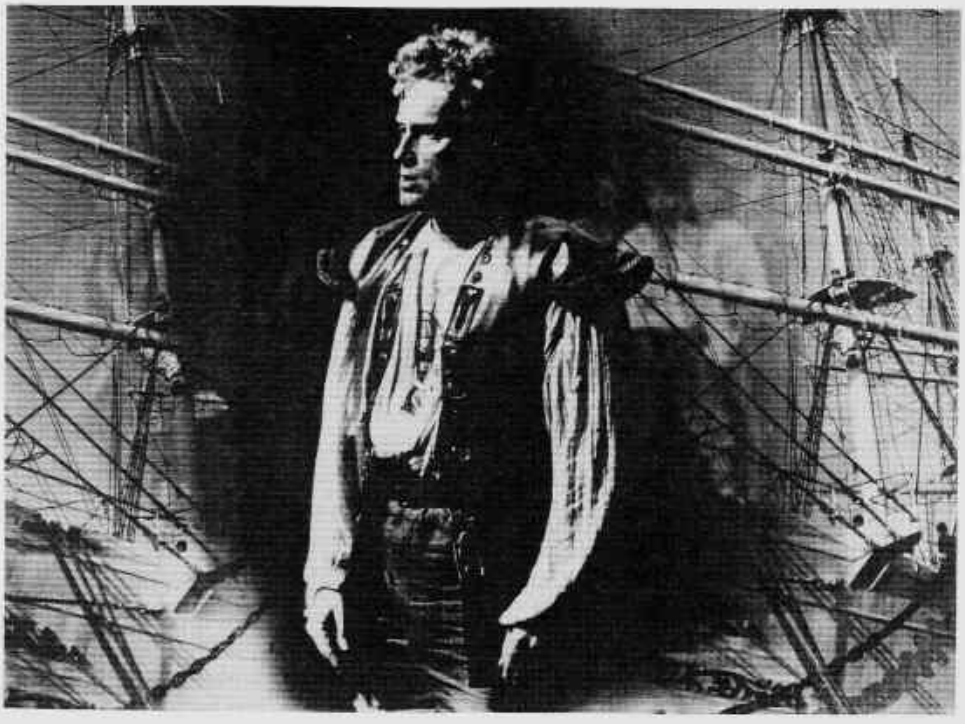
SEN NOCY LETNIEJ. Po drugiej wojnie światowej teatru plenerowego tej rangi i znaczenia trzeba szukać wśród przedstawień Zamojskiego Lata Teatralnego, które organizował Jan Machulski i Teatr Ochoty z Warszawy przy współudziale studentów głównie z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. W ciągu dziesięciu lat odbyło się dziesięć premier tragedii i komedii Szekspira nie przenoszonych z teatru „zamkniętego" lecz inscenizowanych specjalnie w warunkach plenerowych: *Romeo i Julia* (31 czerwca 1976), *Hamlet* (31 lipca 1977), *Poskromienie złośnicy* (29 lipca 1978), *Sen nocy letniej* (14 lipca 1979), *Otello* (12 lipca 1980), *Makbet* (28 maja 1981), *Miarka za miarkę* (12 czerwca 1982), *Król Lir* (16 lipca 1983), *Ryszard III* (14 lipca 1984) oraz *Romeo i Julia* (14 lipca 1985).

Wykorzystywano naturalne warunki architektoniczne miasta. Akcję utworów sytuowano na tle renesansowego ratusza, w jego podcieniach i na schodach prowadzących do głównego wejścia, na placu i pod arkadami okolicznych kamieniczek, na renesansowych podwórzach zamojskiej Starówki (*Miarka za miarkę* na podwórkach przy ulicy Grodzkiej) i we wspaniałym miejskim parku (*Sen nocy letniej*). Grał teren przed kolegiatą i mury obronne z bramami. Dla *Otella* skonstruowano scenerię rozciągającą się od kamienicy po zachodniej stronie rynku, skąd po drabinie zbiegała Desdemona, poprzez podesty ustawione na rynku aż do podcieni i schodów ratusza.

Najciekawszym przedstawieniem był niewątpliwie *Sen nocy letniej* (IV Zamojskie Lato Teatralne, 1979) rozegrany w parku miejskim, gdzie do akcji wykorzystano nierówności terenu, brzegi stawu z pływającymi łabędziami i tajemnicze pośród mroku i świateł (lamp, reflektorów, latarek) sędziwe lipy. W roku 1979 rynek i pałac w Zamościu poddawane były remontowi, więc sceneria parkowa była koniecznością. Do niej, by nie prze-

rywać tradycji Zamojskiego Lata Teatralnego, dobrano komedię Szekspira, co zaowocowało przedstawieniem chyba najbardziej udanym, rozegranym wśród autentycznej „natury", świetnie zaaranżowanym w wybranej scenerii i – jak mówią wspomnienia widzów i relacje recenzentów – niosącym ze sobą niepowtarzalny urok.

Wśród wielu widowisk pod gołym niebem (często na poły tylko teatralnych, jak turnieje rycerskie w Golubiu-Dobrzyniu) jako wyróżniające się wypada jeszcze odnotować stosunkowo często grane przedstawienia plenerowe w Teatrze na Wyspie w Łazienkach (m.in. wspomniany *Król w kraju rozkoszy*, *Parady* Potockiego, *Sen nocy letniej* w reżyserii Haliny i Jana Machulskich i scenografii I. Wesołego, premiera 18 lipca 1987 r.) oraz dwie *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego – jedną amatorską przed pałacem w Krzeszowicach (premiera w czerwcu 1948 r. w reżyserii Stanisława Jedlewskiego), drugą na Wawelu w wykonaniu Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (premiera 8 lutego 1964 r. w reżyserii Maryny Broniewskiej i scenografii Stanisława Bąkowskiego wystawiana na Wawelu 6 – 9 maja 1964 r. z okazji 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego). Z ostatnich inicjatyw – ogromne w zamierzeniu widowisko *Księga Krzysztofa Kolumba* Claudela w Gdyni (1992) w inscenizacji Andrzeja Wajdy.



Księga Krzysztofa Kolumba wg Paula Claudela, Daniel Olbrychski. Inscenizacja Andrzej Wajda, scenografia Józef Napiórkowski. Teatr Miejski w Gdyni, 1992

Jednak poezję, głębię przeżycia, zdolność do refleksji – to w plenerze udało się wydobyć w Polsce tylko nielicznym, jak Trzciński, Osterwa, Machulski.

Znaczenie i oddziaływanie

1. Największe zasługi w dziele zarejestrowania doświadczeń i spisania teoretycznych wniosków położyli Teofil Trzciński oraz Iwo Gall, Juliusz Osterwa i Edmund Wierciński. Metodycznie obserwowali pożytki wynikające dla widzów z oglądania przedstawień plenerowych oraz analizowali doświadczenia aktorów, scenografów, inscenizatorów, wypływające z gry pod gołym niebem, a dające się zastosować w teatrze „zamkniętym".

Zainteresowanie przedstawieniami plenerowymi także ze strony publicystów pozwoliło rozważyć pewne zasady teoretyczne tego rodzaju przedsięwzięć, jak zależność pomiędzy plenerem a repertuarem, najogólniejsze wymagania pleneru w zakresie środków inscenizacji, wzajemne relacje pomiędzy aktorami i widownią.

Na temat relacji między repertuarem i plenerem wypowiadał się Wierciński: „Są w literaturze dramatycznej polskiej i obcej dzieła, które ze względu na kosmiczną barwę i wagę duchową oraz rozmach konstrukcji architektonicznej nie mieszczą się w ciasnym «pudełku» teatralnym, duszą się w sieciach sztuczności i warunkowości sceny. [...] Takie dzieła z istoty swej są tworzywem 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. Są też dzieła, których miejsce akcji jest ściślej powiązane z przyrodą lub monumentalną architekturą. Wszystkie te dzieła czekają na kongenialnego swego realizatora w postaci teatru napowietrznego. [...] Już w samym teatrze napowietrznym zarysowują się dwie zasadnicze dyferencje: niektóre dzieła dramatyczne mogą być realizowane w gołej naturze, inne zaś wymagają oparcia architektonicznego" (Wierciński, *ibidem*).

Prócz powiązania pomiędzy repertuarem i miejscem przedstawienia zauważono także zależności pomiędzy repertuarem i miejscem przedstawienia z jednej strony a środkami inscenizacji – z drugiej. Środki ekspresji powinny być inne w teatrze na wolnej przestrzeni (nieco zresztą inne w przestrzeni, która miała za tło architekturę, a inne w otoczeniu przyrody) niż te, którymi posługiwał się teatr „zamknięty". Wielką wagę przywiązywano do powiązania inscenizacji nie tylko z terenem gry, architekturą, krajobrazem, ale także ze sprzyjającymi warunkami atmosferycznymi (niebo, gwiazdy, księżyc, chmury) i odpowiednim oświetleniem, zwłaszcza tzw. żywym. „Żywy, palący się ogień wywołuje szaloną reakcję [...]" (Gall, 1964, s. 75).

Zdano sobie sprawę, że w plenerze należy unikać gry realistycznej, bo ta ginie w przestrzeni i traci sens. Nieprzydatne jest cieniowanie uczucia

i subtelna mimika. Trzeba natomiast dbać o wyrazisty gest, plastyczną sylwetkę i dobitną recytację. Reżyseria, prócz wyzyskania naturalnych warunków miejsca i tła (wtopienie inscenizacji w przestrzeń i dostosowanie do otoczenia i dalszego terenu, np. krajobrazu) powinna umieć zharmonizować z nimi przenośne elementy dekoracji (podesty, estrady) i oświetlenie, odpowiednio komponować sytuacje dramatyczne, grupy, sceny zbiorowe i sceny z udziałem tłumu, panować nad słyszalnością, wyrazistością i brzmieniem w przestrzeni zarówno recytacji protagonistów i chórów, śpiewu i muzyki, jak naturalnych odgłosów miejsca (zestrojenie z akustyką otoczenia, jak echo, pogłos itp.). Stwierdzono, że inscenizacja w plenerze musi mieć pewną monumentalność: „całe widowisko zamyka się w spotęgowanej zewnętrzności, przeto wewnętrzna strona reżyserskiej i aktorskiej twórczości polegać musi na ogromnym spotęgowaniu wszystkich czynników. Nic tu nie można wygrać realizmem sytuacji, wszystko musi być czystą ekspresją" (Władysław Zawistowski, *„Książę Niezłomny" w Reducie*, „Życie Teatru" 1926, nr 31 – 32).

Jednak wbrew pozorom ze wszystkich środków ekspresji najważniejsze okazały się nie dekoracje czy kostium, plastyka ruchu czy sceny zbiorowe, ale – słowo. Tylko słowo w szczególny sposób wypowiadane – głośno, wyraźnie, powoli, w odpowiedniej modulacji, z pełnym brzmieniem wszystkich głosek i wytrzymanymi pauzami (by echo nie zagłuszało zbyt szybko po sobie następujących głosek, sylab, słów).

2. Z przedstawieniami pod gołym niebem wiąże się ściśle pewien nurt inscenizacji (i teorii teatru), realizowany w teatrach „zamkniętych".

Jego pierwsza faza, znamienna dla pierwszej połowy XX wieku, objęła próby odtworzenia w pomieszczeniach zamkniętych „warunków", jakie przedstawieniom teatralnym stwarza plener (stosunkowo rozległa przestrzeń akcji, możliwość szybkich zmian scenerii i dynamicznego ruchu, liczne miejsca akcji w typie inscenizacji symultanicznej, bardzo liczna widownia, maksymalne zbliżenie aktorów i widzów przez ogarnięcie ich wspólną przestrzenią oraz współuczestnictwo w akcji).

Należą tu przedstawienia urządzane w przygodnych salach aranżowanych jak teatry przestrzenne (sferyczne): arenowe (*Golem* Leiwika w reżyserii Andrzeja Marka i aranżacji przestrzennej Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, na arenie cyrku warszawskiego na Okólniku, 26 maja 1928 r.), koliste (*Daniel* Wyspiańskiego w reżyserii Eugeniusza Poredy na scenie kolistej zaaranżowanej w sali ratusza w Warszawie, 6 grudnia 1932 r., w wykonaniu Teatru im. S. Żeromskiego kierowanego przez Irenę Solską), symultaniczne (*Boston* Blume'a w reżyserii Michała Brandta, tj. Michała Weicherta, i symultanicznym ukształtowaniu przestrzennym Heleny i Szymona Syrkusów, w sali Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu przy ul. Suzina, 31 maja 1933 r.); po drugiej wojnie światowej ukształtowanie przestrzenne sali w przedstawieniach Mirona Białoszewskiego, Jerzego Grotowskiego (Teatr 13 Rzędów w Opolu, 1959 –

–1965), Teatru Ochoty w Warszawie (od 22 października 1970 r.), Józefa Grudy na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie (1970 – 1972) i inne.

W widocznym związku pozostają też polskie projekty zbudowania teatrów o architekturze przestrzennej (*Teatr Przyszłości* Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, 1928, z dwoma pierścieniami sceny poruszającymi się przed widzem i wjeżdżającymi pod amfiteatr), symultanicznej (*Teatr Symultaniczny* Szymona Syrkusa, 1933; *Teatr Ruchomy* Andrzeja Pronaszki i Stefana Bryły, 1935, z widownią usytuowaną na obrotowej platformie i sceną pod ścianami), transformacyjnej (*Scena Narastająca* Feliksa Krassowskiego, 1926; *Iteatr*, 1931 oraz *Scena Białej Ściany*, 1956 Iwo Galla; po drugiej wojnie światowej projekt Teatru Ochoty, pomysłu Stefana Kuryłłowicza i Jakuba Wacławka przy współpracy Krzysztofa Idziorka).

Z ideą teatru plenerowego i przestrzennego związane są wypowiedzi Osterwy na temat „tryptyku" scenicznego (1928) i Schillera o scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, otoczonej dwoma widowniami, z których jedna usytuowana byłaby pod gołym niebem na placu Marszałka J. Piłsudskiego (1946 – 1948). Nieco później powstały nieliczne stałe sceny o tym typie architektury (kolista Scena 61 w Teatrze Ateneum w Warszawie, gdzie grano *Dwoje na huśtawce* Gibsona w reżyserii Andrzeja Wajdy, ze słynnym duetem Elżbieta Kępińska – Zbigniew Cybulski, 1960).

Inny nurt uwydatnił się w połowie XX wieku. Obejmuje on przedstawienia w teatrach „zamkniętych" („pudełkowych"), które w wyniku przeróbek mają warunki zbliżone do panujących w plenerze lub w teatrach sferycznych. Ich twórcy rozbijali sztywny podział na scenę i widownię, wychodząc ze sceny pudełkowej poza ramę sceniczną nie tylko na proscenium, pomiędzy rzędy widowni i na balkony (*Wesele* Wyspiańskiego w reżyserii Józefa Grudy w Teatrach Dramatycznych w Szczecinie, 1970), rozrzucając akcję w przestrzeni całego budynku teatralnego (*Dziady* w reżyserii Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie, 1972), aneksując dla akcji nie tylko teatr, ale również ulicę (*Stara kobieta wysiaduje* Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna) i inne budynki w mieście (*Dziady* w reżyserii Brauna w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, 1978).

Powstawały też przedstawienia w specjalnie aranżowanych wnętrzach zabytkowych, jak: *Hamlet* Szekspira (15 stycznia 1971 r.), *Cyd* Corneille'a, Morsztyna, Wyspiańskiego (30 kwietnia 1971 r.), *Święta Joanna* Shawa (22 stycznia 1972 r.), *Sen nocy letniej* Szekspira (2 lipca 1972 r.); wszystkie przedstawienia w reżyserii Józefa Grudy i aranżacji przestrzennej Jana Banuchy wystawiono w sali księcia Bogusława na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, a także staropolski *Amor Divinus* w reżyserii Tomasza Jaworskiego w pałacu Branickich w Białymstoku, czy kościelnych (*Mord w katedrze* Eliota w reżyserii Jerzego Jarockiego w warszawskiej katedrze św. Jana, 1982; także w katedrze na Wawelu, 1982). Osobne zjawisko stanowi teatr alternatywny, który w drugiej połowie XX wieku w pogoni za ideą teatru współuczestnictwa wyszedł na zewnątrz teatrów „zamkniętych"

(z portalem scenicznym, rampą, kurtyną jako symbolami podziału między aktorami i widzami) i anektował „każdą" przestrzeń stwarzającą szansę bliskiego kontaktu aktorów z widownią, a więc ulicę (teatr uliczny, happening), miejsca, gdzie ludzie jedzą (teatry obiadowe), gdzie zwykli się bawić, modlić lub pracować.

Zarejestrowanie tych zjawisk nie oznacza, aby należało przeceniać ich wpływ społeczny (raczej incydentalny, marginalny, krótkotrwały), znaczenie dla rozwoju teatru (środki inscenizacyjne w części przyswojone przez teatr tradycyjny) czy ich szanse na przyszłość (malejące). Raczej dowodzi, że pojęcie pleneru stało się dziś tak rozciągliwe, jak samo pojęcie teatru czy roli lub maski w ujęciu socjologów kultury. Teatr wychodzi na świeże powietrze – w otoczenie przyrody, przed zabytkowe budowle, do scen odkrytych, na ulicę, zaś będąc tam coraz częściej przestaje być teatrem. A wracając do swoich źródeł i stając się znów widowiskiem, marzy, aby być obrzędem. Można wątpić, czy przez to staje się bogatszy i bardziej „święty".

Bibliografia

ALL 'APERTO, 1961, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, vol. 1, szp. 332 – 356.

ASZYK Urszula, 1970, *Scena Bialej Ściany Iwo Galla*, „Pamiętnik Teatralny", z. 4.

BRAUN Kazimierz, 1982, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa.

BUTERLEWICZ Hanna, 1938, *Jak urządzać widowiska na wolnym powietrzu*, „Teatr Ludowy", nr 6.

CIERNIAK Jędrzej, 1926, *Ludowe misterium jesienne*, „Teatr Ludowy", nr 9.

CORSI M., 1939, *Il teatro all 'aperto*, Roma.

FRANKOWSKA Bożena, 1962, *„Golem" na arenie i „Daniel" w teatrze kolistym*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

FRANKOWSKA Bożena, 1964, *Architektura teatralna Andrzeja Pronaszki*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1 – 2.

FRANKOWSKA Bożena, 1970, *Teatr „na-powietrzny" Juliusza Osterwy*, „Pamiętnik Teatralny", z. 4.

FRYCZ Karol, 1955, *Moja współpraca z Leonem Schillerem*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

GALL Iwo, 1937, *Budowniczy tla scenicznego*, Warszawa.

GALL Iwo, 1964, *Mój teatr*, Kraków.

GARGAS Zygmunt, 1903, *Teatry chlopskie w Galicji*, Lwów.

HENNELOWA Józefa, SZANIAWSKI Jerzy, 1956, *Juliusz Osterwa*, Warszawa.

IŁOWSKI Stanisław, 1959, *Widowiska plenerowe*, Warszawa.

KRASSOWSKI Feliks, 1926, *„Scena narastająca". Zasady i projekty*, Kraków.

KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, 1955, *Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w wieku XVIII*, „Pamiętnik Teatralny", z. 2.

LE LIEU THÉÂTRALE dans la société moderne, 1963, Paris (m.in. Denis Bablet, *La réunie en question du lieu théâtrale au vingtième siècle*).

LEWKOWSKI Kazimierz, 1995, *Zamojskie Lato Teatralne*, w: *Ćwierćwiecze Reduta 70*, Warszawa.

LORENTOWICZ Jan, 1938, *Teatr Polski w Warszawie 1913 – 1938*, Warszawa.

MAŁKOWSKA Hanna, 1960, *Wspomnienia z Reduty*, Warszawa.

MŚCIWUJEWSKI Adam, 1938, *Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju*, Lwów.
NOWACKI Kazimierz, 1960, *Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.
NYCZ Bronisław, 1939, *Uwagi o widowiskach na wolnym powietrzu*, „Teatr Ludowy", nr 1, 2, 3.
SCHILLER Leon, 1947/1948, *Teatr Demokracji Ludowej*, „Łódź Teatralna", nr 2.
SCHILLER Leon, 1968, *Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Teatralny", z. 4.
SOURIEAU Eugène, 1950, *Le cube et la sphère, w: Rapports du lieu théâtrale avec la dramaturgie presénte et à venir*, „Architecture et Dramaturgie", Paris 1950.

TEATR AUTORSKI

Barbara Osterloff

Wprowadzenie * Teatr Tadeusza Kantora * Teatr Józefa Szajny * Scena Plastyczna KUL * Apogeum – przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych * Teatr Jerzego Grzegorzewskiego * Teatr Krystiana Lupy

Wprowadzenie

Termin teatr autorski jest nieostry, lecz pojemny; bywa używany w celu określenia niektórych form współczesnego teatru, światowego i polskiego. Ma on stosunkowo krótką historię, bo zamykającą się w wieku XX. Rozpowszechnił się w połowie lat siedemdziesiątych. Teatry autorskie tworzą w Polsce zbiór niejednorodny i trudny do usystematyzowania, ponieważ w różnym czasie i uwarunkowaniach należały do zjawisk nazywanych: „teatrem reżysera" lub „teatrem inscenizatora", „teatrem plastyka" bądź „narracji plastycznej", teatrem „osobnym", „awangardowym", „alternatywnym" i „studenckim", by wymienić tylko nazwy najważniejsze, odnoszące się zarówno do teatru zawodowego, instytucjonalnego, jak też do teatru realizującego się poza jego ramami. Każda próba wyznaczenia granic „teatru autorskiego" musi więc być arbitralna. W samą nazwę wpisana jest informacja, że teatr ten ma swojego autora, czyli twórcę, którego indywidualność artystyczna dominuje w widowisku, nadając odrębny wyraz wszystkim teatralnym tworzywom (zaliczają się do nich: słowo, dźwięk, ruch i gest aktora, przestrzeń, plastyka, światło). Owym autorem może być – i bywa z reguły – inscenizator lub reżyser albo plastyk – najczęściej scenograf czy też aktor (kiedy np. gra własny scenariusz w teatrze jednego aktora). Niejednokrotnie twórcy teatru autorskiego prowadzą działalność programotwórczą, ogłaszają manifesty artystyczne, poszukują własnej metody pracy z aktorem. Potocznie teatr autorski utożsamiany jest chętnie ze stylem indywidualnym wybitnego artysty; mówi się np. o teatrze Leona Schillera, podobnie – Wilama Horzycy, Konrada Swinarskiego, Zygmunta Hübnera, Andrzeja Wajdy czy Jerzego Jarockiego. Mówi się też, na przykład, o teatrze autorskim Tadeusza Bradeckiego, który jest dramatopisarzem i reżyse-

rem swoich sztuk (*Wzorzec dowodów metafizycznych*, *Saragossa*). Jest to jednak definicja za szeroka, mimo iż wskazuje na odrębną i niepowtarzalną wizję teatru – w której odzwierciedla się pogląd twórcy na świat – konstytuującą również teatr autorski. Wymienieni wyżej artyści tworzyli (Schiller, Horzyca, Swinarski, Hübner) lub nadal tworzą (Jarocki, Wajda, Bradecki) teatr wpisujący się w bogatą tradycję tzw. teatru literackiego, który respektuje integralność dzieła literackiego. Teatru autorskiego jednakże nie można zmieścić w tej formule, choć – w niektórych swoich odmianach – wchodzi z nią w istotne związki. Sposób funkcjonowania literatury w teatrze autorskim różni się od tego, z którym spotykamy się w teatrze literackim.

Za podstawowy i niezbędny wyróżnik teatru autorskiego przyjmujemy stosunek twórcy do tekstu literackiego. W tym teatrze – z zasady – nie wystawia się tekstów dramatycznych czy fabularnych, przystosowanych już wcześniej na scenę, a jeżeli już, to ingeruje się w tekst, narusza i przekształca jego strukturę. Traktuje się go jako materiał, który w realizacji scenicznej może być poddawany daleko idącym odkształceniom, najzupełniej swobodnym interpretacjom, skrótom, kontaminacjom (inkrustacjom) – zgodnym z koncepcją twórcy widowiska, a często całkowicie niezgodnym z intencjami autora tekstu. Inscenizator, reżyser lub scenograf występują w roli autora (dramaturga) i sami niejako piszą własną sztukę (dramat); są to często całkowicie oryginalne scenariusze-partytury lub adaptacje już istniejących tekstów (niekoniecznie dzieł *stricte* literackich). Bywa jednak, że takiej funkcji dramatopisarskiej twórcy widowiska nie pełnią, gdyż w ogóle eliminują słowo. Dotyczy to zwłaszcza form scenicznych, charakteryzujących się prymatem obrazu, których twórcami są plastycy. Oryginalną formę istnienia tekstu w przedstawieniu wypracowały teatry alternatywne lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a podjęły ją młode teatry kontestujące lat dziewięćdziesiątych – jest to tzw. pisanie na scenie, czyli „komponowanie scenariusza na wybrany temat z improwizowanych bądź przygotowanych wcześniej tekstów członków zespołu, z gotowych fragmentów literackich, publicystycznych i dziennikarskich" (Semil, Wysińska, 1980, s. 171). W tej odmianie teatru autorskiego twórcami – nie tylko scenariusza – są wszyscy członkowie zespołu, wypowiadający się we wspólnej kreacji zbiorowej (patrz hasła *Teatr alternatywny* i *Teatr studencki*).

Źródeł teatru autorskiego należy szukać w okresie Wielkiej Reformy Teatru, czyli na przełomie XIX i XX wieku. Wtedy to teatrowi nadano rangę sztuki autonomicznej, a reżyser-inscenizator stał się najważniejszym z twórców w procesie powstawania widowiska, podporządkowującym sobie wszystkich pozostałych. Z Craigowskiej idei artysty teatru narodził się w wieku XX nie tylko teatr inscenizatora-wizjonera, interpretującego tekst literacki, lecz także teatr inscenizatora-plastyka, konstruującego na deskach scenicznych świat własnych przeżyć i doznań, będącego jedynym jego autorem-animatorem.

Ten nurt zapoczątkował w Polsce STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869–1907), poeta, malarz, dramatopisarz, inscenizator i scenograf. W okresie II Rzeczypospolitej nastąpiła kontynuacja zjawisk, które nie tylko nie mieściły się już w ramach teatru instytucjonalnego, zawodowego, lecz go atakowały. STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, nazywany Witkacym (1885 – 1939), malarz, dramatopisarz, powieściopisarz i teoretyk sztuki, twórca teorii Czystej Formy w teatrze, nie zrealizował sam ważnych przedstawień swoich dramatów. Działania te podejmowali inni reżyserzy (np. Teofil Trzciński), wywołując gorące, kulturotwórcze polemiki. W 1921 r. eksperymentalny i efemeryczny, niezawodowy teatrzyk Elsynor wystawił w sali Teatru Małego w Warszawie *Pragmatystów* Witkiewicza. Było to przedsięwzięcie awangardowe – tekst sztuki posłużył za pretekst do stworzenia widowiska inspirowanego teorią Czystej Formy, interpretowanej jako „dramat nonsensu", który „nie liczy się zupełnie z prawami życia, nie wyraża żadnej intelektualnej treści, a operuje formą teatralną, która pomija ośrodki logiczne i bezpośrednio oddziałuje na wrażliwość estetyczną widza". Od tego eksperymentu, zdaniem najwybitniejszego naszego witkacologa, wiodła „droga do inscenizacji Tadeusza Kantora, spektakli Józefa Szajny, Krzysztofa Pankiewicza i innych" (Degler, 1973, s. 50). Witkacy, jego osobowość i legenda, a nie tylko twórczość, fascynowały i były punktem odniesienia dla wielu artystów, uważanych dzisiaj za reprezentantów teatru autorskiego.

W okresie międzywojennym ideę teatru plastycznego, autonomicznego wobec tekstu literackiego, kontynuował m.in. TEATR ARTYSTÓW CRICOT, działający w Krakowie w latach 1933 – 1938 i w Warszawie w sezonie 1938/1939. Jego założycielami byli przedstawiciele lewicy intelektualnej, członkowie tzw. Grupy Krakowskiej: Józef Jarema, Władysław Józef Dobrowolski, Henryk Wiciński i Adam Polewka, a działali też Maria Jarema i Henryk Gotlieb. Wystawiano autorów awangardy: Tytusa Czyżewskiego, Ribemont-Dessaigne'a i Witkacego. Eksperymentowano w dziedzinie formy scenicznej, poszukiwano nowego typu ekspresji. Henryk Wiciński dążył konsekwentnie do urzeczywistnienia idei teatru plastycznego, w którym wszystko – słowo, ruch, dekoracja i kostiumy – „grałoby razem i tworzyło jedność" na innej zasadzie niż w tradycyjnym teatrze realistycznej iluzji. Starał się budować świat sceniczny poddany wyłącznie regułom, jak pisał, „sensu teatralnego". Jego nowatorska scenografia do *Mątwy* Witkacego okazała się rewelacją, zwłaszcza kostiumy, które określały postaci środkami nowoczesnego malarstwa. Przedstawienie, jedno z najważniejszych w historii tej awangardowej scenki (premiera 7 grudnia 1933), uznano też za jedno z najciekawszych w dziejach polskiej awangardy teatralnej. Do działalności Teatru Artystów nawiązał po latach Tadeusz Kantor, tworząc teatr Cricot 2. Pierwszą premierą była właśnie *Mątwa*, zagrana w dawnym lokalu Cricotu w obecności kilku członków tamtego zespołu (12 maja 1956).

Teatr Tadeusza Kantora

Tadeusz Kantor (1915 – 1990) był malarzem, scenografem, reżyserem, najbardziej znanym w świecie – obok Grotowskiego – polskim artystą teatru, który wyznaczał sztuce miejsce najważniejsze w życiu. „Moim DOMEM – pisał – było i jest moje dzieło. Obraz, spektakl, teatr, scena" (Pleśniarowicz, 1997, s. 299). Studiował w prywatnej Wolnej Szkole Malarstwa Zbigniewa Pronaszki (1933), a następnie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; malarstwo u Ignacego Pieńkowskiego i Władysława Jarockiego oraz scenografię u Karola Frycza. Jednak, jak sam podkreślał, wielki wpływ na jego twórczość teatralną miała sztuka Stanisława Wyspiańskiego i plastyka Andrzeja Pronaszki, którego scenografie oglądał jeszcze w okresie przedwojennym w teatrze lwowskim.

Podczas okupacji mieszkał w Krakowie, zarabiając na życie m.in. pracami technicznymi dla Teatru im. Słowackiego zaanektowanego przez Niemców i jednocześnie działał w założonym przez siebie tajnym Teatrze Niezależnym. Wokół Kantora skupiła się artystyczna młodzież krakowska, z której utworzył niezawodowy zespół (praca z aktorami niezawodowymi będzie potem jednym ze stałych wyróżników teatru Kantora). W roku 1943 Teatr Niezależny dał przedstawienie *Balladyny* Słowackiego, pokazywane w prywatnych mieszkaniach. Do romantycznej baśniowej tragedii wprowadzono radykalne i nowatorskie rozwiązania estetyczne, odległe od teatralnej tradycji. „[...] odczuwałem wtedy – powie Kantor po latach – dość silną więź intelektualną z konstruktywizmem i Bauhausem, bez porównania silniejszą, niż z kubizmem francuskim [...] W dekoracjach i makietach teatralnych przebijały wyraźnie wpływy Bauhausu i konstruktywizmu. Te pojęcia wydały mi się podstawowe jeszcze przy inscenizowaniu *Balladyny*. Operowałem tam właśnie formami geometrycznymi, kołem, łukiem, kątem prostym i materiałami takimi jak blacha, czarna papa, sukno. Nimfa Goplana, nietykalny symbol seksu nowej literatury romantycznej, niemal prototyp *femme fatale*, której rolę tradycyjnie oddawano wyjątkowo uwodzicielskim aktorkom, była tutaj abstrakcyjnym mechanizmem – konstrukcją" (Borowski, 1982, s. 22). Przedstawienie stało się sensacją tajnego życia teatralnego w okupowanym Krakowie. W rok później powstał *Powrót Odysa* Wyspiańskiego, odczytany przez doświadczenia wojny; w tym symbolistycznym dramacie bohater tytułowy powracał jako żołnierz z frontu, w zabłoconym mundurze i hełmie (wykorzystano niemiecki *Parademarsch* i głos „szczekaczki", nadającej propagandowe komunikaty wojenne, także terkot karabinu). W przedstawieniu, które miało trzy wersje, pojawiły się przedmioty zużyte, „gotowe" i biedne, które na stałe wejdą do teatru Kantora, wyrażając ideę „realności najniższej rangi" (a *Powrót Odysa* przywołany zostanie w jednym z późnych spektakli Kantorowskiego Teatru Śmierci). Teatr

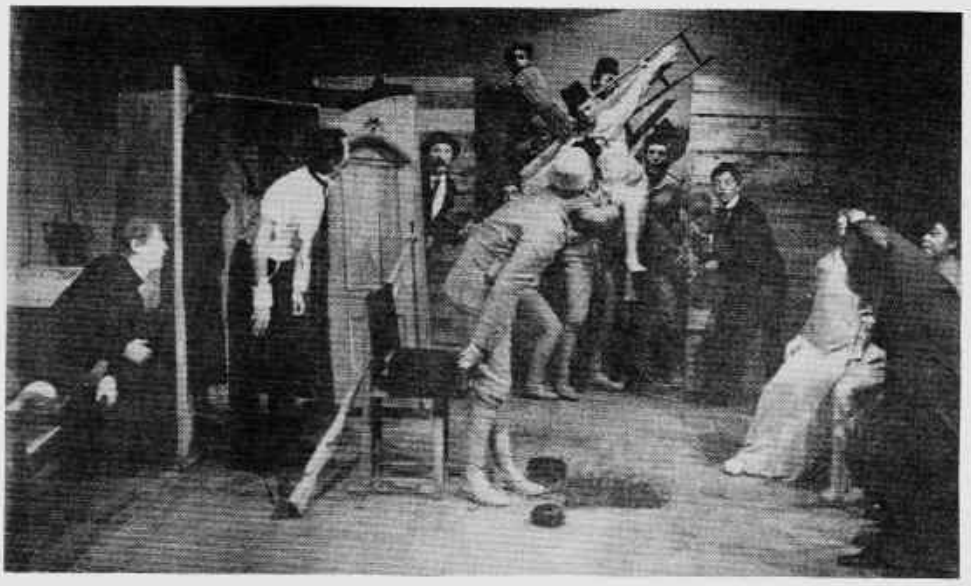
Umarła klasa Tadeusza Kantora. Inscenizacja i scenografia Tadeusz Kantor, Teatr Cricot 2 we Florencji, 1980

Niezależny zdradzał wszelkie cechy prekursorstwa wobec późniejszych idei francuskiego nowego realizmu, włoskiej *arte povera*, happeningu. Kontynuacja tego teatru, którego odrębność opisała Helena Blum już w roku 1945, nastąpiła dopiero w dziesięć lat później, kiedy powstał Cricot 2. Przez ten czas Kantor pracował jako scenograf i uczył scenografii, malował i wystawiał swoje prace, zorganizował legendarną I Wystawę Sztuki Nowoczesnej (1948), będącą manifestacją polskiej awangardy plastycznej; w okresie socrealizmu należał do najaktywniejszych i najbardziej uhonorowanych odznaczeniami reprezentantów plastyki teatralnej, był autorem dzieł nieraz wybitnych, łamiących ograniczenia socrealistycznej formuły kopii rzeczywistości (np. scenografia do *Miarki za miarkę* Szekspira, 1953; *Czarującej szewcowej* Garcii Lorki, 1955).

Nowy okres w artystycznej biografii Kantora rozpoczął się wraz z powstaniem Cricot 2. Od inauguracyjnego wieczoru – który, poza wspomnianą *Mątwą*, wypełniła *Studnia, czyli głębia myśli*, pantomima Kazimierza Mikulskiego w reżyserii i z kostiumami autora i w dekoracjach Jerzego Skarżyńskiego – Witkacy stał się najważniejszym tego teatru autorem. Pomawiany niedawno o „formalizm", wyeliminowany z teatralnego repertuaru, powrócił do obiegu kulturowego dzięki Kantorowi. Przez całe pierwsze dwudziestolecie Cricot 2 grał Witkacego, prowadząc artystyczną

polemikę z ideą Czystej Formy i przekształcając ją. Po *Mątwie* wystawiono *W małym dworku* (1961), *Wariata i zakonnicę* (1963), *Kurkę Wodną* (1967), *Nadobnisie i koczkodany* (1973), *Tumora Mózgowicza* (w przedstawieniu *Umarła klasa*, 1975). Kantor promował też Witkacego za granicą (*Szewcy*, Paryż 1972), a w roku 1966 przygotował wystawę jego prac w warszawskiej Zachęcie. Wszystkim tym przedsięwzięciom towarzyszyła intensywna działalność programotwórcza, znaczona kolejnymi manifestami: Teatru Informel (1960), Teatru Zerowego (1963), Teatru Wydarzeń (1968) i Teatru Śmierci (1975). Kantor projektował plastyczną stronę swoich widowisk, w których nie było dekoracji, kostiumów i rekwizytów w tradycyjnym sensie, były tylko „przedmioty". Z jednej strony stanowiły one narzędzia gry, z drugiej – miały moc stwarzania znaczeń, poszerzały i dynamizowały pole semantyczne widowiska. W każdym spektaklu istniała przedmiotowa dominanta, specjalna „maszyna do gry", której funkcjonowanie kształtowało ideę przedstawienia: Maszyna Aneantyzacyjna (*Wariat i zakonnica*), Łapka na szczury (*Nadobnisie i koczkodany*), Mechaniczna Kołyska i Maszyna Rodzinna (*Umarła klasa*), Łoże Śmierci (*Wielopole, Wielopole*). „W tym sensie przedmiot jest dla niego «aktorem», a aktor – «przedmiotem» [...] Rozdzielenie «scenografii» od aktorstwa staje się trudne, czasem niemożliwe, może nawet niepotrzebne. Sam Kantor wprowadził dla określenia takiej kompozycji teatralnej nadrzędne pojęcie «bio-obiektu»" (Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor*, w: *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, Warszawa 1991, s. 31 – 32). Od aktora, nadal niezawodowego, Kantor wymagał, aby nie grał jak w tradycyjnym teatrze, lecz „był sobą", zachowując samokontrolę, wchodząc w działania z partnerami (są nimi również przedmioty, kukły i manekiny) i przestrzenią, która z biegiem lat okaże się jednym z podstawowych kluczy do interpretacji jego teatru. Będzie ona również tego teatru przedmiotem i zarazem podmiotem, strukturą wielowymiarową i skomplikowaną, w której przenikają się i kształtują nawzajem – wedle definicji Krzysztofa Pleśniarowicza – przestrzeń konkretnego miejsca, przestrzeń pamięci, przestrzeń międzyludzka i przestrzeń „UR – MATERIE" (*Labirynt*, 1994, s. 32 – 37).

Poczynając od *Nadobniś i koczkodanów* sam Kantor bierze udział w swoich przedstawieniach, łącząc rolę reżysera, podtrzymującego „puls" przedstawienia, z rolą mistrza ceremonii – animatora, dyrygenta prowadzącego (i strofującego nieraz) aktorów czy jak twierdzą niektórzy – Wielkiego Demiurga, konstruktora wzruszeń, panującego nad emocjami odbiorców (jednak nigdy nie uważał siebie za aktora, dlatego z oburzeniem odrzucił nagrodę „dla najlepszego aktora" na festiwalu w Nancy). Jego obecność w widowiskach nie tylko przełamywała iluzję, lecz budowała „totalną realność" jego teatru. Przez dwadzieścia lat Cricot 2 działał w formie niezinstytucjonalizowanej, jako nieformalna sekcja teatralna Grupy Krakowskiej (powstałej w 1957 r.), która miała swoją galerię i siedzibę w gotyckich piwnicach pałacu Pod Krzysztofory w Krakowie.



Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora. Inscenizacja i scenografia Tadeusz Kantor, Teatr Cricot 2 we Florencji, 1980

Od roku 1980 teatr pracował w drugiej, zagranicznej siedzibie we Florencji. Cieszył się już wtedy sławą światową, zdobytą spektaklami, które Kantor nazywał seansami pamięci. Były one oparte na jego własnych scenariuszach, eksponowały jego biografię lub raczej pamięć emocjonalną, indywidualną pamięć artysty; tworzywem tych spektakli były klisze – czasu minionego, miejsc i ludzi, przywołanych z polsko-żydowskiego świata miejsca urodzin i dzieciństwa, z Wielopola i Tarnowa, z Galicji naznaczonej historią dwóch wielkich wojen. Kantor nie tylko nie wystawiał już cudzych tekstów, lecz wystawiając własne, jak pisano, wystawiał „samego siebie, to znaczy własną przeszłość, własne wspomnienia... własną śmierć". Ten cykl otworzyła *Umarła klasa* (1975) uważana za arcydzieło współczesnego teatru światowego; wstrząsający seans pamięci w izbie lekcyjnej, zaludnionej uczniami-staruszkami o woskowych twarzach i rękach, którzy nosili na zmianę tornistry i manekiny przedstawiające ich samych z czasów dzieciństwa. Ożywali na dźwięki staroświeckiego walca *François*, który wyznaczał rytmy przedstawienia. Potem powstały: *Wielopole, Wielopole* (1980), rozgrywające się w „pokoju dzieciństwa", *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1982), *Niech szczezną artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) – spektakl uznany za najbardziej autobiograficzny, w którym występował manekin samego Kantora i jego ojca oraz widma przyjaciół – aktorów wojennego Teatru Niezależnego. *Dziś są moje urodziny*, ostatnia premiera, odbyła się już po śmierci artysty (1990). Zespół Cricot 2 działał jeszcze przez pewien czas, by ostatecznie rozpaść się. Kantor w swoim

autorskim teatrze dokonał „Wielkiego Rozliczenia między ustereotypizowaną Historią narodową, jak i powszechną, w którą wszyscy jakoś jesteśmy uwikłani, a najbardziej osobistą historią prywatną, pałubiczną historią każdego z nas – dzieciństwa, miłości, śmierci – tej jedynej rzeczywistej historii, która liczy się naprawdę" (Porębski, 1997, s. 205). Miejscem dokumentacji i badań nad twórczością Kantora jest działająca w Krakowie specjalnie powołana placówka – Cricoteka z otwartym niedawno przy ulicy Siennej 7 Aneksem, Pracownią-Galerią Tadeusza Kantora (patrz hasła *Reżyseria. Inscenizacja* oraz *Teatr alternatywny*).

Teatr Józefa Szajny

Indywidualna pamięć artysty – przede wszystkim pamięć II wojny światowej i totalitaryzmów – jest też, jak się sądzi, podstawowym tworzywem i jednym z głównych, wręcz obsesyjnych, tematów teatru Józefa Szajny, reprezentanta tzw. pokolenia wojennego, „pokolenia Kolumbów" w sztuce polskiej. Ten (ur. 1922) malarz, scenograf i reżyser, wychowanek krakowskiej ASP, debiutował w 1953 r. w teatrze instytucjonalnym, któremu pozostaje wierny przez całe swoje zawodowe życie. Drogę do teatru inscenizacji plastycznej – w którym plastyk łączy funkcję scenografa i reżysera, uprzywilejowując w konstrukcji świata scenicznego obraz – rozpoczął jako autor wybitnych scenografii w nowohuckim teatrze Krasowskiego i Skuszanki (*Myszy i ludzie* Steinbecka, 1956; *Jacobowsky i pułkownik* Werfla, 1957), a potem również jako reżyser (m.in. *Rewizor* Gogola) i dyrektor tej sceny w latach 1963 – 1966. Następnie jako scenograf i reżyser Starego Teatru zrealizował m.in. *Onych* i *Nowe Wyzwolenie* Witkiewicza

Ślady Józefa Szajny. Inscenizacja i reżyseria Józef Szajna, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 1993

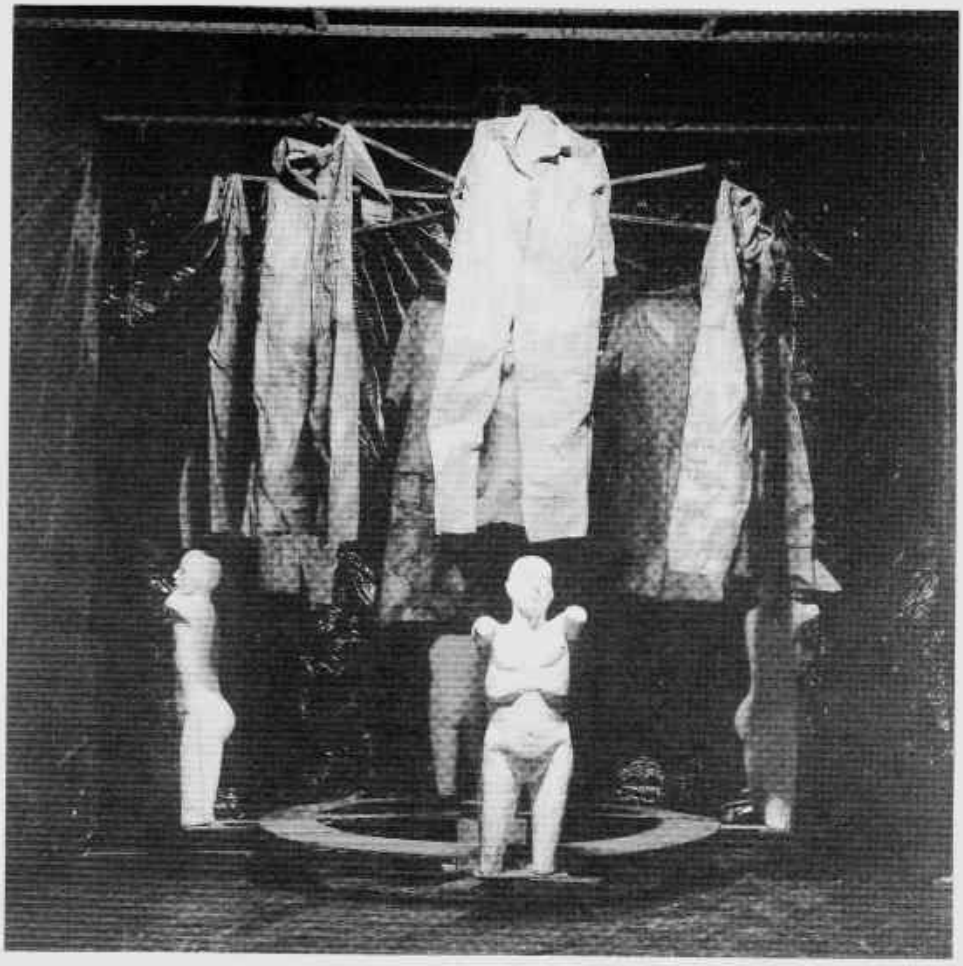
(1967), dając własną wersję Czystej Formy, tautologiczną wobec pierwowzoru, która – także w wydaniu innych reżyserów – ustaliła stereotyp Witkacego „udziwnianego" przez plastyków do granic absurdu.

Witkacym, autorską „monografią" złożoną z fragmentów kilku jego sztuk, zainaugurował Szajna swoją dziewięcioletnią dyrekcję w warszawskim Teatrze Studio (1972 – 1981), gdzie stworzył artystyczne centrum w szerokim znaczeniu owych słów; założył przyteatralną Galerię Studio i dwuletnie studium kształcące scenografów. Tutaj też powstał cykl jego przedstawień, wymierzonych w teatr tradycyjny, jak mówi „ilustrujący literaturę", choć, paradoksalnie, doskonale mieszczących się w instytucjonalnych ramach takiego teatru. Atak na sceniczne konwencje poprowadził Szajna w kilku płaszczyznach: tekstu (który był z zasady jego scenariuszem; nawet, gdy wykorzystywał arcydzieła światowej klasyki, *Boską komedię* Dantego czy *Don Kichota* Cervantesa, swobodnie wybierał motywy i wątki), przestrzeni (zamkniętej wprawdzie w budynku i „pudełku", ale modyfikowanej rozwiązaniami zmieniającymi tradycyjny układ pomiędzy sceną i widownią), aktorstwa (traktowanego instrumentalnie, będącego narzędziem kreowania wizji plastycznej). Aktorowi Szajna odbierał indywidualność przez charakteryzację i kostium, zdeformowane warunki psychofizyczne, dając mu w zamian status „nadmarionety", tylko postać i ruch. Miał jednak „swoich", wiernych mu aktorów – Irenę Jun, Annę Milewską, Leszka Herdegena, Antoniego Pszoniaka. Po *Witkacym* powstała *Gulgutiera* według scenariusza Marii Czanerle (1973), przedstawienie kontynuujące temat wolności artysty, jego prawa do własnej wizji sztuki i polemizujące z modami literackimi oraz konkretnymi zarzutami formułowanymi przez niektórych krytyków wobec teatru Szajny, nazywanego „katalogiem pomysłów plastycznych" (a w wersji ostrzejszej „szajnizmem"). Pomiędzy plastyką a przedstawieniami Szajny istniały organiczne związki; te same typy postaci (np. tyran i artysta) oraz przedmioty, tworzące indywidualny kod artystyczny, występowały w ambalażach i *environements* oraz w metaforycznych obrazach teatralnych, w autonomicznej kreacji rzeczywistości na deskach scenicznych. Był to kod estetyki turpistycznej, eksponującej kategorie estetycznie ostre, zniszczenie i brzydotę (*Cervantes*, 1976; *Majakowski*, 1978); rzadko w teatrze Szajny oglądano obrazy poddane regułom piękna i harmonii (*Dante*, 1974). Obsesyjnie powracającą ideę kryzysu cywilizacji XX wieku po epoce pieców wyrażał śmietnik przedmiotów gotowych i zużytych (pordzewiałych blach, zbutwiałych szmat, połamanych sprzętów) oraz kalecy ludzie z obandażowanymi członkami, ogolonymi głowami (znak obozów koncentracyjnych oraz autobiografii Szajny, byłego więźnia Oświęcimia i Buchenwaldu). Po raz pierwszy taki obraz wykreował artysta w *Akropolis* Wyspiańskiego w reżyserii Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (1962), a przywoływał również w inscenizacjach: *Pustego pola* Hołuja (Nowa Huta 1965) i *Rzeczy listopadowej* Brylla (Teatr Śląski, Katowice 1969). W Teatrze Studio ten świat objawił

się we wstrząsającej i artystycznie doskonałej formie w *Replice* (1972, miała kilka wersji), będącej wielką metaforą totalnej zagłady. Teatr jeździł z tym przedstawieniem po całym świecie, zdobywając rozgłos i uznanie. Szajna reżyserował także na innych scenach (np. *Purpurowy proch* O'Caseya, Katowice 1968; *Fausta* Goethego, Teatr Polski, Warszawa 1971). W ostatnich latach wystawiał swoje prace plastyczne w kraju i za granicą (w rodzinnym Rzeszowie powstała stała galeria Józefa Szajny). Napisał też nową sztukę *Ślady*, którą zrealizował w Chorzowie (Teatr Rozrywki, 1993) i Ankarze (pod tytułem *Izler II*, Devlet Tiyatrosu Sinazysahnesi, 1993). Reżyserował też *Życie i śmierć poety Cervantesa* w Alcala de Hernandes, *Ziemię* w teatrze w Kairze i *Szczątki* w Lizbonie.

Scena Plastyczna KUL

Utworzona w roku 1970 przez LESZKA MĄDZIKA (ur. 1945) jako niezawodowa scena, działająca przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim istnieje pod jego kierunkiem do dzisiaj. Mądzik, scenograf i reżyser, absolwent Wydziału Historii Sztuki tejże uczelni tworzy – całkowicie pozbawione słów – „seanse autonomicznych form plastycznych". Eliminacja słowa nie wynika jednak, jak u wielu twórców tego pokolenia, z poczucia kryzysu lub nieautentyczności języka czasów propagandowej „nowomowy", lecz raczej ze skłonności do, jak sam deklaruje, „myślenia obrazami" odkrywającego głęboko utajone sensy rzeczywistości poprzez odwołanie się do myślenia archetypicznego. Podstawowymi elementami teatru Mądzika są: mrok, przestrzeń (jej głębię specjalnie eksponuje), światło i przedmioty, które pełnią funkcję dramaturgiczną i zarazem symboliczną. Dopełnia je sfera dźwięków, rozbudowana najczęściej w bogatą partyturę, i muzyka, wyznaczająca rytmy. Uwadze krytyków, od pierwszych przedstawień – *Ecce homo* (1970), *Narodzenia* (1971), *Wieczerzy* (1972), *Włókien* (1973), *Ikara* (1974) – nie uszło to, że Mądzik modeluje po mistrzowsku, używając skromnych środków, przestrzeń szczególnie znaczeniowo nacechowaną, by tak rzec, egzystencjalną. Teatr Mądzika mówi o człowieku w sytuacjach granicznych, o jego walce z cierpieniem i o wolności, o wciąż odradzającym się w czasie rytmie narodzin, miłości i zamierania. Przesłanie tego teatru wielkich metafor, nazywanego nieraz „kosmicznym", Irena Sławińska określiła „życiem ku śmierci", wpisując je w egzystencjalizm religijny. Sam Mądzik mówi, że „cały czas robi jedno przedstawienie", dając dowód wierności swoim autorskim ideom. Nie zmienił się też od lat jego stosunek do aktora; pracuje z amatorami, wymagając ogromnej dyscypliny i skazując ich na wiele wyrzeczeń – w przedstawieniach ukryci są za maską, manekinem lub formą przestrzenną i z rzadka mogą pokazać swoją twarz. Inne spektakle Sceny Plastycznej: *Piętno* (1975), *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978), *Wędrowne* (1980), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989),



Wilgoć. Scenariusz, reżyseria i scenografia Leszek Mądzik, Scena Plastyczna KUL w Lublinie, 1976

Tchnienie (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1998). Sporadycznie Mądzik realizuje scenografie w teatrach zawodowych (np. *Iwanow* Czechowa w Teatrze im. Osterwy w Lublinie, 1981; *Kassandra* Wolff w Teatrze Studio w Warszawie, 1991).

Apogeum – przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

Tworzony przez plastyka teatr autorski osiągnął bodaj największą różnorodność form na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w stopniu przedtem niespotykanym, także w obrębie tzw. teatru alterna-

Manekiny Zbigniewa Rudzińskiego. Reżyseria Marek Grzesiński, scenografia Janusz Wiśniewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1982

tywnego. Zwraca uwagę działalność Akademii Ruchu WOJCIECHA KRUKOWSKIEGO, debiutującej afabularnym *Collagem* (1973), jednego z najważniejszych i najdłużej pracujących w tym nurcie, niezależnych teatrów i teatrzyków (patrz hasło *Teatr alternatywny*). Celem poszukiwań tej grupy było, jak deklarował jej lider, „wyjście poza zamknięty, skonwencjonalizowany język klasycznej pantomimy z jej poetycko-liryczną interpretacją rzeczywistości. Odwołując się do współczesnej problematyki (jednostka wobec mechanizmów społecznych) odrzuciliśmy struktury fabularne i psychologizm typowej literatury dramatycznej. Próbowaliśmy raczej stworzyć ciąg obrazów-symboli pozostających na pograniczu stereotypów powszednich i świata własnych wyobrażeń o dzisiejszej rzeczywistości" (Wojciech Krukowski, *Akademia Ruchu. Parateatr II*, seria *Sztuka otwarta*, Wrocław 1978, s. 68).

Na scenach zawodowych ciekawym zjawiskiem – przez jednych atakowanym za rzekome naśladownictwo teatru Kantora, przez innych uważanym za kontynuację – była działalność JANUSZA WIŚNIEWSKIEGO (ur. 1949), absolwenta warszawskiego Wydziału Reżyserii PWST, z wykształcenia polonisty, z upodobań i talentu także grafika. Czerpiąc inspiracje literackie z mrocznego świata prozy Brunona Schulza, odwoływał się Wiśniewski do kabaretu i cyrku, rewii, fotoplastikonu oraz sztuki masowej

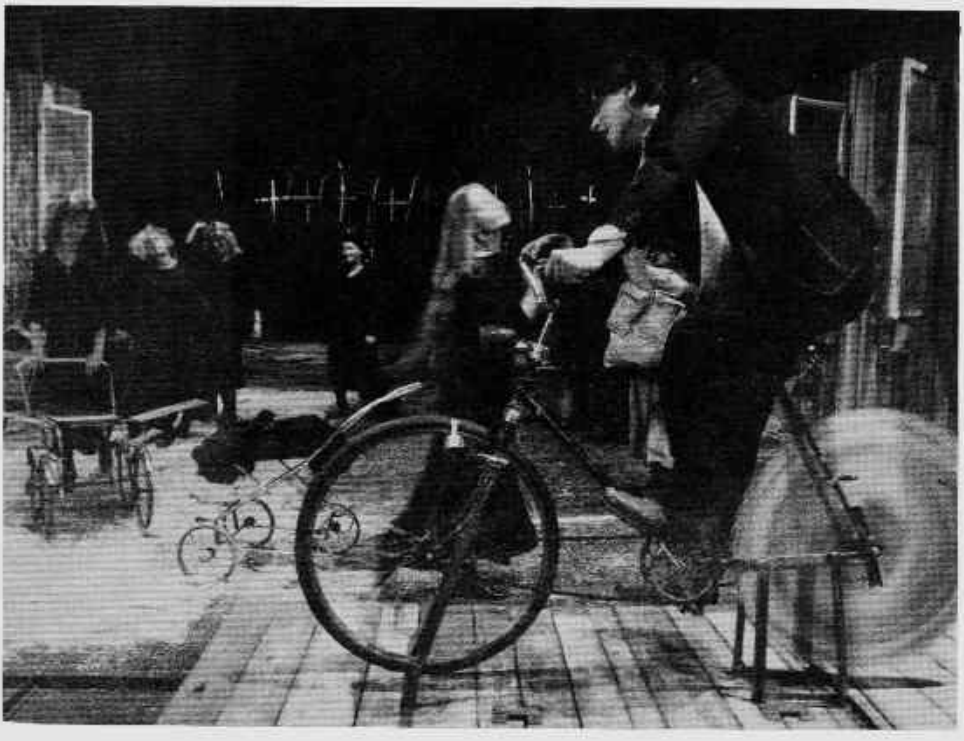
(komiksu, pop-artu, reklamy). W poetyce groteski, szyderstwa i przejaskrawienia przekształcał elementy współczesnej kultury, żonglował nimi, nawet wtedy, gdy brał na warsztat klasykę (*Balladyna* Słowackiego, 1979). Poza nieudanym debiutem reżyserskim w warszawskim Teatrze Powszechnym (*Dom Bernardy Alba* Garcii Lorki ze świetną scenografią Henryka Wańka, 1978), pracował niemal wyłącznie w poznańskim Teatrze Nowym za dyrekcji Izabelli Cywińskiej. Tutaj powstały najgłośniejsze i najlepsze jego autorskie przedstawienia, realizowane właściwie bez gotowego scenariusza, który Wiśniewski tworzył ze skrawków dzieł literatury, cytatów, własnych rysunków i pomysłów podczas prób: *Panopticum à la Madame Tussaud* (1982), *Koniec Europy* (1983), *Modlitwa chorego przed nocą* (1987). Stały był w nich dyspozytyw plastyczny: klaustrofobiczna przestrzeń zamkniętego ze wszystkich stron pudełka sceny, przypominającego *camera obscura*, z nisko nad głowami aktorów zawieszonym sufitem. Owa scena była podświetlana z rampy dolnej, deformującej rysy twarzy postaci. Zaludniały ten „pokój sceny" postaci ograniczone do kilku gestów i paru słów, powracających jak motyw muzyczny. Wiśniewski wyprowadzał je z toposów masowej wyobraźni XX wieku (konferansjer diabolicznego kabaretu), ale i moralitetu (np. śmierć z kosą, diabły ukryte w psich duszach). Mimo ograniczeń formy, którą narzucał aktorom, „marionetyzując" ich gesty i ruchy, rytmizując zachowania sceniczne – dawał im zawsze pole do popisu, chwilę „aktorskiego błysku", wymagając zarazem utrzymania się w rygorach gry zespołowej. W przedstawieniach grali m.in. Sława Kwaśniewska (świetna Harmonistka w *Końcu Europy*), Michał Grudziński, Wiesław Komasa, Lech Łotocki. Pod koniec lat osiemdziesiątych Wiśniewski utworzył własny zespół w Warszawie przy Centrum Sztuki Studio (*Olśnienie*, 1990). Przedstawienie grano w Teatrze Wielkim, potem w przyznanej zespołowi siedzibie dawnego kina Syrena na ul. Inżynierskiej na Pradze (*Życie jest cudem*, 1992). Po kilku sezonach zespół rozpadł się, głównie z powodu trudności finansowych (brak stałych dotacji) i lokalowych. Wiśniewski rzadko reżyserował w innych teatrach (np. *Walka karnawału z postem*, Teatr Współczesny, Warszawa 1984) lub opracowywał scenografię do inscenizacji cudzych (z reguły dominowała nad pozostałymi elementami przedstawień, np. *Smok* Szwarca w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, Teatr Współczesny, Warszawa 1981; *Manekiny* Rudzińskiego, Teatr Wielki, Warszawa 1981). Pozostał wierny swej wizji plastycznej w Teatrze TV, gdzie ostatnio zrealizował *Podróż Trzech Króli*, traktując jasełkowy temat za punkt wyjścia trzech opowieści o walce dobra ze złem (1998). Reżyserował za granicą *Dybuka* An-skiego (1997), *Fausta* na motywach tragedii Goethego (1998) – w Düsseldorfer Schauspielhaus.

MARCIN JARNUSZKIEWICZ (ur. 1947), absolwent Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej ASP i Wydziału Reżyserii PWST im. Al. Zelwerowicza w Warszawie, debiutował jako scenograf głośną, „popartowską" *Balladyną* Słowackiego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza w Teatrze

Narodowym (1974). Pierwszy spektakl autorski zrealizował we współpracy z rzeźbiarzem Romanem Woźniakiem – *Sceny pasyjne* były bezsłownym seansem form plastycznych inspirowanym *Pasją według św. Mateusza* Bacha; muzyka zderzona z rzeźbami i ruchomymi formami przestrzennymi dała oryginalną estetycznie jakość (Teatr Nowy, Warszawa 1987). Podobnie *Patmos*, inspirowane *Ewangelią św. Jana*, w którym wystąpił jednak aktor, Wiesław Komasa, w wielkim monologu o samotności ludzkiej egzystencji (Teatr Szwedzka 2/4, Warszawa 1989). W następnych latach Jarnuszkiewicz odszedł od własnych scenariuszy i sięgnął do literatury dramatycznej, którą mocno przekształca, występując w roli scenografa i reżysera jednocześnie. W Teatrze Szwedzka 2/4 zrealizował trylogię *Do Damaszku* Strindberga, uznaną za przedstawienie kontrowersyjne (1994). Kontrowersje dotyczyły nie tyle interpretacji tekstu dramatycznego, ile specyficznej narracji – powolnej w rytmach, prowadzonej od jednej „implozji" uczuć bohaterów do drugiej, przerywania płynności scen wyciemnieniami, podczas których toczyła się akcja sceniczna i kwestie dialogowe docierały do widzów z ciemności. „Zapamiętujemy świat – mówi Jarnuszkiewicz – w obrazach powracających, wyłaniających się z podświadomości. To jest struktura bliska mi także w odniesieniu do teatru. To stąd wzięły się te oniryczne wyciemnienia w narracji" (*Moim medium jest muzyka. Z Marcinem Jarnuszkiewiczem rozmawia Barbara Osterloff*, „Teatr" 1997, nr 7/8, s. 47 – 56). W Teatrze TV powstał oryginalny spektakl oparty na jednoaktówce *Jesiennym wieczorem*: realistyczny i melodramatyczny „obrazek patriotyczny" Zapolskiej został przekształcony w serię fascynujących obrazów wielkiej plastycznej urody, rytmizowanych na zasadzie sekwencji muzycznych (1994). Jarnuszkiewicz sam mówi, że „jego medium jest muzyka": zawsze obecna w spektaklach nie tylko tworzy nastrój, lecz pogłębia pole znaczeń. Kierunek „w głąb" jest w ogóle charakterystyczny dla interpretacji tego artysty, który spoza warstwy słów i zachowań postaci stara się wydobyć to, co podświadome lub spychane w podświadomość – wewnętrzny świat lęków i emocji. W przedstawieniach Jarnuszkiewicza bohaterowie obdarzeni są wrażliwością (czy nawet nadwrażliwością), delikatnością uczuć; zmagają się ze swoim losem, ponosząc klęski w obliczu straszliwych konieczności. Z reguły działają w specyficznej izolacji, co podkreśla plastyczne rozwiązanie przestrzeni (zamkniętych, pozbawionych jakby powietrza i światła), są odseparowani od świata historii czy polityki. Jarnuszkiewicz „wypreparowuje" ich biografie sceniczne z tego rodzaju kontekstów. Chce mówić o tragicznym losie Każdego, a nie człowieka żyjącego w konkretnym czasie historycznym i środowisku społecznym. W tej poetyce, mającej znamiona indywidualnego stylu, utrzymane są również ostatnie jego przedstawienia: *Koniec półświni* Kajzara (Teatr Studio, Warszawa 1997), *Brand* Ibsena (Teatr im. Jaracza, Łódź 1998). Wielkim walorem teatru tworzonego przez Jarnuszkiewicza jest bardzo indywidualna, zdyscyplinowana, nieraz ascetyczna wręcz plastyka, wykorzystująca natu-

ralne tworzywa (drzewo, glina, woda) i szlachetne materie (jedwabie, aksamity w kostiumach).

JERZY KALINA (ur. 1944) uprawia sztukę na pograniczu plastyki i teatru. Jest performerem, malarzem i scenografem. Studiował w warszawskiej ASP na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, lecz nie uprawia malarstwa – od debiutu organizuje akcje plastyczne, happeningi, tworzy instalacje. Poszukuje form, jak sam mówi, które „zgadzałyby się z naszym własnym czasem i zmieniającą się cywilizacją". Pierwszą swoją akcję przeprowadził na dziedzińcu ASP w roku 1971 – *Dyplom Anonima* był przestrzenną instalacją ze studenckich prac rzeźbiarskich. Lata następne przyniosły inne akcje rytualne, które przybierały bądź formę emocjonującego widowiska, bądź ingerowały w rytm potocznego życia i z reguły miały dwie cechy wspólne: moment ingerencji w codzienność ludzką i obecność sfery metaforyki (m.in. *Ratowanie Rzeźby*, *Ślub*, 1972; słynne *Przejście – Pomnik nieznanego przechodnia*, 1977). W latach osiemdziesiątych Kalina uprawiał sztukę bliską ówczesnej rzeczywistości, realizując liczne instalacje odnoszące się do sytuacji politycznej, które były prezentowane na ważnych i niezależnych wystawach: *Znak Krzyża* i *Niebo nowe, ziemia nowa* w kościele na Żytniej w Warszawie, *Apokalipsa – światło*



Pielgrzymi i tułacze, scenariusz, reżyseria i scenografia Jerzy Kalina, Centrum Sztuki Studio w Warszawie, 1989

w ciemności w kościele św. Krzyża w Warszawie, *Przeciw złu, przeciw ciemności* w kościele w nowohuckich Mistrzejowicach. W teatrze przygotował kilka scenografii (*Wariat i zakonnica* Witkacego, 1993; *Sanatorium Pod Klepsydrą* Schulza, 1995, oba reżyserował Jan Peszek; *Samoobsługa* Pintera, reżyseria Andrzej Blumenfeld, 1995) i dwa autorskie przedstawienia bez słów. Byli to *Pielgrzymi i tułacze* w Centrum Sztuki Studio (1989) w bogatej, ruchomej i zmiennej scenografii z udziałem aktorów zawodowych, których poprowadził w kierunku gry apsychologicznej i włączył w działania z przedmiotami plastycznymi. Przedstawienie, inspirowane Mickiewiczowskimi *Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego*, nawiązywało do mitów narodowej historii; odwoływało się do bogatego rekwizytorium polskiej zbiorowej wyobraźni martyrologicznej (do dzieł malarskich i literackich). Spektakl, dedykowany pamięci bohatera powstania styczniowego (notabene dziadka matki artysty), opowiadał o walce Polaków o narodową tożsamość. Drugie przedstawienie autorskie, *Katapulta* (Instytut Teatru Narodowego, Teatr Mały, Warszawa 1993), dotyczyło już mitologii indywidualnej, prywatnej. Prezentowało sceny z życia codziennego rodziny, gdzieś w przeciętnym, niezamożnym miasteczku lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Zbudowane bez słów, układało się w sekwencje poetyckich obrazów, które pojawiały się jakby z głębin pamięci – pomiędzy częściami rozsuwanego na boki zwierciadła (ojciec szyjący na maszynie – obok manekin ze sfastrygowanym ubraniem, matka z chlebem, chłopcy w szkolnych ławkach, chowanie się pod stół). Głównym bohaterem przedstawienia, jak się zdaje, było przemijanie czasu, symbolizujące kruchość każdej egzystencji.

Autorem jedynego, jak do tej pory, przedstawienia jest wybitny malarz i gafik Stasys Eidrigevicius. W *Bialym jeleniu*, zrealizowanym w warszawskim Teatrze Studio (1993), artysta – wywodzący się z niezamożnej litewskiej rodziny – opowiadał o swoim życiu i rysował.

Teatr Jerzego Grzegorzewskiego

Jerzy Grzegorzewski (ur. 1939) ukończył studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi i na Wydziale Reżyserii Dramatu warszawskiej PWST. Debiutował w podwójnej roli reżysera i scenografa *Kaukaskim kredowym kołem* Brechta (1966) w łódzkim Teatrze im. Jaracza, gdzie głównie pracował przez pierwsze lata, tworząc własny styl inscenizacyjny, którego zdefiniowanie sprawiało znaczne trudności krytyce. Pisano zwłaszcza o „eklektyczności" i „agresywności" jego plastyki (m.in. *Biała diablica* Webstera, 1967; *Wesele* Wyspiańskiego, 1969; *Demoniczny nadkabaret* wg Witkacego; 1969, *Irydion* Krasińskiego; 1970, *Balkon* Geneta i *Antygona* Sofoklesa, 1972). Reżyserował też w teatrze olsztyńskim (*Sen nocy letniej* Szekspira, 1966) i poznańskim Teatrze Polskim (*Jacuś* Lubowskiego, 1971, zapoczątkował obecny do dzisiaj w twórczości Grze-

Dziesięć portretów z czajką w tle wg *Czajki* Antoniego Czechowa. Mieczysław Grąbka, Anna Dymna, Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Opracowanie tekstu, reżyseria i scenografia Jerzy Grzegorzewski, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 1979

gorzewskiego nurt przedstawień opartych na motywach farsowych i operetkowych, do których należą: *Żołnierz królowej Madagaskaru* Dobrzańskiego czy *Usta milczą, dusza śpiewa* wg Kálmána i Lehára). W latach 1972 – 1975 związany był z warszawskim Teatrem Ateneum, gdzie stworzył oryginalne inscenizacje *Ameryki* wg Kafki i *Bloomusalem* wg XV epizodu *Ulissesa* Joyce'a we własnych adaptacjach. W obu przedstawieniach wykreował, łamiąc tradycyjne konwencje, oryginalny układ przestrzenny pomiędzy sceną i widownią. W *Ameryce* akcja toczyła się w szatni teatru i foyer, co publiczność oglądała siedząc na widowni Małej Sceny 61; w *Bloomusalem* wędrowała za aktorami po teatrze (schodach i przejściach). Eksperymenty z przestrzenią, wiążące się z poszukiwaniem własnego, autorskiego modelu teatru (zainicjowane łódzkim *Balkonem*), pozostaną jednym z głównych wyznaczników twórczości Grzegorzewskiego w latach następnych. Na przykład w *Śmierci w starych dekoracjach* Różewicza publiczność siedziała na scenie, natomiast akcja toczyła się w przestrzeni ogromnej sali (Teatr Polski, Wrocław 1978). W Teatrze Studio, którego dyrekcję objął w 1981 r., twórca zaanektował już na stałe część sali i pomieszczenia przylegające do niej, by zbliżyć ku widzom teren gry. Teatr jego postrzegano już wówczas

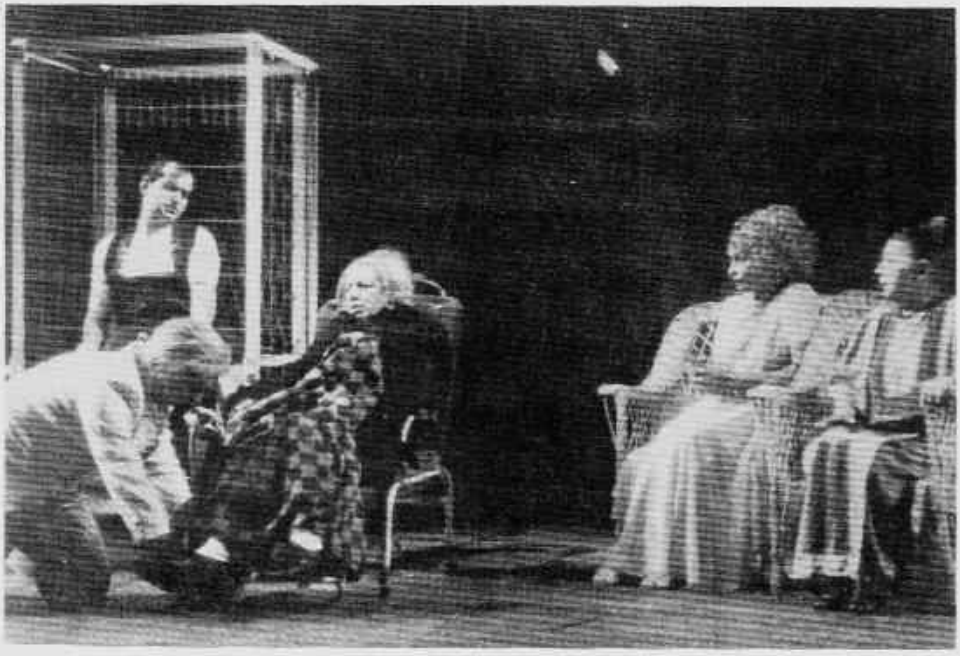
jako zjawisko odrębne – teatr inscenizacji, w którym tekst literacki jest tworzywem dla autorskich, subiektywnych wizji teatralnych. Grzegorzewski tworzy własne scenariusze, których motywy literackie ujawnia (*Miasto liczy psie nosy*, na motywach *Ulissesa* Joyce'a, *Króla Leara* Szekspira, *Mordu w katedrze* Eliota, 1991; *Tak zwana ludzkość w obłędzie* na motywach z Witkacego, Teatr Studio 1987 i Stary Teatr 1992; *La Bohème* wg sztuk Wyspiańskiego, Teatr Studio 1996) lub ich nie ujawnia (*Warjacje*, Teatr Dramatyczny, Warszawa 1977), albo też wystawia autorów, adaptując ich dzieła. Z klasyków polskich powtarzają się: Wyspiański (*Warszawianka*, Teatr im. Jaracza, Łódź 1976; *Wesele*, Stary Teatr, Kraków 1977; *Noc listopadowa*, Teatr Narodowy 1997), Krasiński (*Nie-Boska komedia*, Teatr Polski, Wrocław 1979), Mickiewicz (*Dziady – Improwizacje, sceny z poematu dramatycznego*, Teatr Studio 1987; *Dziady – 12 improwizacji*, Stary Teatr 1995), Witkacy (*Szewcy*, Teatr im. Jaracza, Łódź 1974). Z klasyków obcych – Czechow (*Czajka*, Teatr im. Jaracza, Łódź 1971; *10 portretów z czajką w tle*, Stary Teatr 1979 i Warszawa 1990; *Wujaszek Wania*, Teatr Studio 1994), Kafka (*Ameryka* powtórzona w Teatrze Polskim we Wrocławiu 1980) i Brecht (*Opera za trzy grosze*, Teatr Studio 1986). Z autorów współczesnych – Genet (*Parawany*, Teatr Studio 1982), Lowry (*Powolne ciemnienie malowideł* na motywach *Pod wulkanem*, Teatr Studio 1985), Gombrowicz (*Ślub*, Teatr Polski, Wrocław 1976 i Teatr Narodowy 1998) oraz Różewicz (*Pułapka*, Teatr Studio 1984).

Pomimo różnic w strukturze świata przedstawionego, odmiennych poetyk i strategii tekstów literackich, które stanowią punkt wyjścia prac Grzegorzewskiego, „w jego inscenizacjach rozgrywa się podobny dramat egzystencjalny bohaterów, próbujących przeniknąć zasady rządzące światem i ich własnym istnieniem. Decyduje o tym specyficzny rodzaj demontażu czy dekonstrukcji literackiego tekstu" (Sugiera, 1993, s. 21). Ów demontaż rozpoczyna się już na poziomie scenariusza, od skreślenia didaskaliów, ogołocenia tekstu z realiów rodzajowych i historycznych. Unika też Grzegorzewski dookreślania przestrzeni akcji znakami plastycznymi – sytuuje ją w środowisku sztucznym, całkowicie wykreowanym własną wyobraźnią, stosując sobie tylko właściwą rekwizytornię (skrzydła samolotu, tramwajowe pantografy, wybebeszone pudła fortepianów i struny). Buduje własną, wielopoziomową strukturę, subiektywizującą świat sceniczny; pokazuje sceniczne zdarzenia z punktu widzenia głównego bohatera – narratora (sen, wizja), który staje się niejako sam „tematem" przedstawienia – jego świadomość porządkuje tok i rytm akcji scenicznej. Jednak od aktora reżyser nie wymaga, by przekraczał granice intymności, może się on schować w swoim kunszcie (Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Chodakowska, Ewa Mirowska). W onirycznym świecie przedstawień Grzegorzewskiego krytyka wyróżnia dwie dominanty tematyczne: miłość i śmierć (np. *Cztery komedie równoległe* na motywach Dostojewskiego i *Śmierci w Wenecji* Manna, Teatr Studio 1995). W ostatnich latach rozwinął się w twórczości

Grzegorzewskiego wątek polemiczny wobec naszej narodowej tradycji, historii i kultury. Obecny był już w krakowskim *Weselu*, odczytanym jako gorzki rachunek inteligenckich złudzeń i mitów, a w dwóch inscenizacjach *Dziadów* przyniósł zasadniczą rewizję naszego stosunku do Mickiewiczowskiego arcydramatu; także do niepodległościowej tradycji i związanego z nią kanonu duchowych wartości. Obrazem-kluczem do zrealizowanej ostatnio *Nocy listopadowej*, będącej wielkim freskiem, przypominającym najlepsze tradycje polskiego teatru monumentalnego, jest lustro – także teatralnej tradycji – przenikające całą strukturę przedstawienia. Dzieje się ta *Noc*, jak zawsze u Grzegorzewskiego w teatrze, w jej strukturę wpisana jest autoteliczność (co podkreśla prolog z fragmentu *Wyzwolenia*, rozgrywającego się na scenie teatru krakowskiego). W odróżnieniu od wielu inscenizatorów-plastyków Grzegorzewski odrzuca antysztukę i estetykę brzydoty i odwołuje się do kategorii piękna. Także do piękna teatru jako sztuki, w której kres i degradację – w odróżnieniu od wielu jej krytyków – zdaje się nie wierzyć (patrz hasło *Reżyseria. Inscenizacja*).

Teatr Krystiana Lupy

Krystian Lupa (ur. 1943) studiował fizykę i reżyserię filmową, ukończył krakowską ASP (dyplom na Wydziale Grafiki, 1969) i PWST im. L. Solskiego (dyplom na Wydziale Reżyserii Teatralnej, 1977). Jest reżyserem, scenografem, grafikiem, autorem oryginalnych scenariuszy teatralnych i przekładów oraz opracowań muzycznych do własnych przedstawień. Dyplomowymi *Nadobnisiami i koczkodanami* Witkacego – najpierw w krakowskiej szkole, a potem w jeleniogórskim Teatrze im. C. Norwida – zdobył znaczne uznanie i rozgłos. Krytykę i publiczność zaintrygowała oryginalna teatralność tego przedstawienia, obfitującego w intensywne i rozciągnięte w czasie, do granic wytrzymałości widza, obrazy „metafizycznego bólu tworzenia". Po raz pierwszy od lat Witkacy odczytany został nie „po bożemu", realistycznie, lecz jako autor wpisanych w tekst zbiorowych, magicznych rytuałów, prowadzących do odkrycia Tajemnicy Istnienia, a zarazem autor koncepcji teatru jako miejsca penetracji granicznych stanów ludzkiej egzystencji. W latach następnych w Jeleniej Górze Lupa eksperymentował w przedstawieniach autorskich według własnych afabularnych scenariuszy, tworząc sceniczne laboratoria, skupione na badaniu relacji pomiędzy człowiekiem i przedmiotem (*Przezroczysty pokój*, 1979; *Kolacja*, 1980) oraz w inscenizacjach Witkacego, który wyraźnie patronował pierwszemu okresowi jego twórczości (*Pragmatyści*, 1981; *Maciej Korbowa i Bellatrix*, 1985). Interesował się Witkacym jako artystą, który podobnie jak on sam poszukiwał sposobu wypowiedzenia się w różnych formach sztuki, w akcie totalnym, wyrażającym również sferę podświadomości. Przypomniał też w teatrze jeleniogórskim nie grane od dawna symbolistyczne dramaty



Immanuel Kant Thomasa Bernharda. Reżyseria i scenografia Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu, 1996

Andrejewa *Życie człowieka* (1977) i *Matkę* Przybyszewskiego (1979). Niemal równocześnie pojawił się Gombrowicz: *Iwona, księżniczka Burgunda* (1978, już w Starym Teatrze w Krakowie, gdzie pracuje równolegle), *Ślub* (Teatr im. Norwida 1984). Na scenie Starego Teatru reżyserował również: *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (1981), *Bezimienne dzieło* Witkacego (1982) i *Miasto snu* Kubina (we własnej adaptacji, 1985). Często w tym okresie publikował manifesty swojego teatru, podsuwając niejako krytykom tropy interpretacyjne (np. „teatru uporczywego", eksperymentującego z kategorią czasu).

Od roku 1986 jego macierzystą sceną pozostaje Stary Teatr i rzadko reżyseruje gdzie indziej (ostatnio w Teatrze Polskim we Wrocławiu). Po latach fascynacji teatralnymi ideami oraz filozofią sztuki Witkacego i teorią archetypów Carla Gustava Junga, zwraca się ku innym obszarom literatury, ale nadal jest to wybór dyktowany stanem jego własnej świadomości – jako człowieka i artysty („nie interesuje mnie prezentacja treści poszczególnych dramatów, lecz wewnętrzny, mój osobisty proces dojrzewania treści"). Jak zauważyli krytycy, Lupa penetruje coraz głębiej i w różnych perspektywach problematykę etyczną i egzystencjalną, „z konsekwencją rozgrywa Przeklęte Problemy Ludzkości". Tworzy wielogodzinne przedstawienia oparte na własnych adaptacjach wielkiej prozy, w których „pokazuje człowieka w akcie przeżywania i poznawania siebie i rzeczywistości, nie

zaś w działaniu" (Niziołek, 1997, s. 71), buduje jego życiorys wewnętrzny, indywiduacyjny, a zarazem model duchowej egzystencji. Stałym punktem scenariusza są sceny uosabiające sny lub wizje, które wyrażają ekspresję podświadomości. Najważniejsze adaptacje: *Bracia Karamazow* wg Dostojewskiego (1990), *Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna* wg Rilkego (1991) i *Szkice z „Człowieka bez właściwości"* Musila (dyplom krakowskiej PWST 1990). *Marzycieli* Musila reżyseruje w Starym Teatrze (1988). *Kalkwerk* wg Bernharda, uważany za najwybitniejsze przedstawienie Lupy, penetrował temat zależności pomiędzy geniuszem i szaleństwem (1992, nagroda za reżyserię na toruńskim międzynarodowym festiwalu Kontakt, Nagroda im. Al. Zelwerowicza dla Andrzeja Hudziaka za rolę Konrada). Otworzył serię inscenizacji, w których przyswoił nie tylko naszemu teatrowi, lecz – szerzej – kulturze, mało znaną i nie istniejącą w przekładach literaturę obszaru języka niemieckiego. Wpisana w nią diagnoza wartości kulturowych erozji i rozpadu tożsamości człowieka XX wieku szczególnie interesuje tego artystę. Po utrzymanym w formule epickiej przedstawieniu *Lunatycy. Esch, czyli anarchia* wg Brocha (1995) – również w autorskim przekładzie i adaptacji, zaczęto pisać, że „Lupa się zmienił. Bardziej polubił ludzi i człowiek – z całą swoją brzydotą i pięknem – wystąpił tu na plan pierwszy" (Andrzej Wanat, *Pochwała teatru*, Warszawa 1997, s. 285). Elementy, do tej pory rzadko spotykanego humoru i ciepła w sposobie potraktowania bohaterów, pojawiły się też w przedstawieniach: *Immanuel Kant* (Teatr Polski, Wrocław 1996) i *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss* Bernharda (Stary Teatr 1996), *Dama z jednorożcem* i *Kuszenie cichej Weroniki* wg Brocha i Musila (Teatr Polski, Wrocław 1997). Ostatnio Lupa powrócił do formy kameralnej i do dramatów gotowych – *Sztuka* Yasminy Rezy (Stary Teatr 1998) to opowieść o trójce przyjaciół, których łączy miłość do sztuki. Lupa od lat pracuje ze swoimi aktorami, którzy osiągają w jego przedstawieniach nadzwyczajny – rzadko spotykany na polskich scenach stopień wewnętrznej prawdy i ekspresji. Są to, poza Hudziakiem: Alicja Bienicewicz, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Maria Maj, Agnieszka Mandat, Piotr Skiba. Doceniając wyjątkowość zjawiska, jakim jest teatr Krystiana Lupy, krytycy podkreślają, że jest teatrem wspólnoty tworzonej przez zespół aktorski, który pracując nad przedstawieniem porusza się w świecie magii, rytuału, archetypu, zdobywając się na „mistyczny wręcz stosunek do rzeczywistości". Lupa wymaga od swoich aktorów nie tylko odrzucenia w pracy potocznych skojarzeń i odruchów, lecz szczególnej wrażliwości i zdolności do przekraczania samych siebie – by mogli przywołać przeżyte niegdyś iluminacje – objawienia tajemnicy życia. Oryginalne rezultaty osiąga Lupa ze studentami krakowskiej szkoły teatralnej – dyplomowe przedstawienia przekraczają ramy prac szkolnych, są czesto pierwowzorami wersji realizowanych później na scenie zawodowej (m.in. *Siedem snów w państwie snów* Kubina, 1985, *Bracia* Dostojewskiego, 1988; *Szkice z „Człowieka bez właściwości"* Musila, 1990; *Płatonow*

w dwóch wersjach, „wiśniowej" i „oliwkowej", 1996 oraz *Trzy siostry* Czechowa, 1998) (patrz hasło *Reżyseria. Inscenizacja*).

Bibliografia

BOROWSKI Wiesław, 1982, *Kantor*, Warszawa.
DEGLER Janusz, 1973, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa.
DUŻYŃSKI Krzysztof, 1993, *Akademia Ruchu 1972 – 1987*, Łódź.
FIK Marta (red.), 1994, *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne, 1887 – 1990*, Warszawa.
KŁOSSOWICZ Jan, 1991, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa.
KONIC Paweł, 1989, *Teatr plastyczny i jego przedmiot*, „Dialog", nr 10.
LABIRYNT zwany teatr. O przestrzeni teatralnej, 1994, Anna Litak i Grzegorz Niziołek (red.) [katalog wystawy BWA w Krakowie], Kraków.
LEWKO Marian, 1996, *Teatr wielkich metafor. Szkice o Scenie Plastycznej KUL*, Wydawnictwo Salezjańskie.
MĄDZIK Leszek, 1998, *Mój teatr*, Wyd. idea Media, Warszawa.
MIKLASZEWSKI Krzysztof, 1992, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków.
MYŚL teatralna polskiej awangardy 1919 – 1939. Antologia, 1973, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Warszawa.
NIZIOŁEK Grzegorz, 1997, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków.
OSTERLOFF Barbara, KOECHER-HENSEL Agnieszka (red.), 1991, *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, Warszawa.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1990, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1997, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław.
PORĘBSKI Mieczysław, 1997, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa.
SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1980, *Słownik teatru współczesnego*, Warszawa.
SKIBA-LICKEL Aldona, 1995, *Aktor według Kantora*, Wrocław.
SUGIERA Małgorzata, 1993, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków.
TARANIENKO Zbigniew, 1980, *Teatr bez dramatu*, Warszawa.
TOMCZYK-WATRAK Zofia, 1985, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa.
W CIENIU krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, 1997, Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14 – 15 czerwca 1996, Tomasz Gryglewicz (red.), Kraków.

TEATR MAŁYCH FORM

Jan Ciechowicz

Wokół terminu * Pierwsze inicjatywy * W niepodległej Polsce * Działalność konspiracyjna * Po drugiej wojnie * Rozkwit w okresie popaździernikowym * Wzloty i upadki * Fenomen „Zderzeń"

Wokół terminu

„Teatr małych form" to pojęcie pojemne, trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Jego znaczenie można przybliżyć używając określeń: teatr niewielki, kameralny, ograniczający swoją teatralność do minimum – opozycyjny do teatru ogromnego. Ale także opozycyjny wobec teatru przedsiębiorstwa. O sile teatru małych form zawsze decydowała jego odrębność czy może alternatywność wobec teatru „normalnego". W tym też sensie sytuuje się on w obszarze zjawisk parateatralnych, spokrewnionych (i „współżyjących") z recytacją, kabaretem, teatrem studenckim, teatrem poezji, wreszcie z tzw. teatrem osobnym. Teatr małych form to teatr-ruch, w odróżnieniu od teatru-instytucji. Z drugiej strony, teatr studyjny, teatr prób – jak napisałby André Veinstein – gdzie kameralność została narzucona przez małą scenę i takąż widownię. Teatr małych form, zanim został tak nazwany, nosił różne imiona: „teatru żywego", „wolnej sceny", „teatru sztuki" (Zenon Przesmycki), „teatru twórczego" (Jan Lorentowicz), „teatru poszukiwań" (Nikołaj N. Jewreinow). Teatry małych form, czyli teatry niezależne, działające najczęściej poza nurtem oficjalnym, za nic sobie miały respektowaną tam estetykę. Próbowały własnego repertuaru i własnego stylu, myśląc często o „teatrze jutra".

Teatr małych form, co oczywiste, bratał się często z małymi formami literackimi. Od początku miał skłonności do sceny lirycznej, komedioopery, monodramatu, bluetki, monologu (koncertowego i estradowego), jednoaktówki. Nierzadko, na przykład w tradycji teatru dziewiętnastowiecznego, powstawały z tego różnego typu „quodlibety" (czyli składanki „Co kto lubi"), rogi obfitości i bukiety teatralne. Mieściły się one jeszcze wówczas

Afisz teatru Figliki, 1906

w repertuarze teatru oficjalnego (jako pojedyncze przedstawienia, a nie wyodrębnione zjawiska).

Pierwsze inicjatywy

W szeroko rozumianym kręgu polskich teatrów artystycznych małych form XX wieku mają swoje miejsce takie inicjatywy jak: Scena Niezależna Gabrieli Zapolskiej (1903), Wolna Scena Bolesława Gorczyńskiego (1910), Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana (1911) czy Teatr Zjednoczony Franciszka Rychłowskiego i Aleksandra Zelwerowicza (1912). Na specjalną uwagę zasługuje tutaj mało dotąd rozpoznany lwowski Teatr Niezależny Antoniego Wysockiego (1913), tak naprawdę otwarty głównie dla debiutantów, ale mający także w swoim repertuarze *Noc tysięczną drugą* Norwida i *Ucztę* Platona. Działalność tych scenek efemeryd, liczyła się zwykle na miesiące

W latach 1912 – 1914 rozpoczęły działalność również w Polsce, głównie na wzór teatrzyków hiszpańskich i rosyjskich, teatry małych form typu „miniatura". Pierwszą taką sceną była prywatna Miniatura na Mokotowskiej w Warszawie, prowadzona przez Cyryla Danielewskiego (1912). Parę miesięcy później – w roku 1913 – powstały: Nowe Miniatury Leopolda Morozowicza, Warszawskie Miniatury i Małe Miniatury. Teatrzyki te powtarzały zwykle w ciągu wieczoru dwa – trzy programy, składające się z trzech odrębnych części (jak w dziewiętnastowiecznym „bukiecie"): krótkiej operetki, jednoaktowej komedii oraz baletu lub pantomimy (rzadziej „numeru" kabaretowego). Cały program trwał około 1,5 godziny. Władysław Rabski nazywał ten typ prezentacji teatrem, który ciągle się śpieszy. Warszawskie Miniatury miały być konkurencją dla rodzącej się sztuki kinematograficznej. Z tego rozmnożenia miniaturowych efemeryd wyłonił się ostatecznie Teatr Nowoczesny Adolfa Nowaczyńskiego i Ryszarda Ordyńskiego (1913), gdzie zadebiutował m.in. – na długo przed Redutą – Jerzy Szaniawski. Jego *Lekcja* była jednym ze 123 utworów nadesłanych na konkurs Teatru Nowoczesnego, konkurs „na jedną farsę, oryginalną, trwającą najdłużej 40 minut, oraz na dialog komiczny, trwający 15 minut". Z *Małpiego zwierciadła* samego Nowaczyńskiego zagrano w Nowoczesnym *Intermezzo Sowizdrzała.*

Wcześniej autor *Wielkiego Fryderyka* dostarczył najróżniejszych facecji i meandrów krakowskim nadscenkom: Zielonemu Balonikowi (1905) i Figlikom (1906). Z perspektywy roku 1958 Arnold Szyfman nazwał swoje Figliki właśnie teatrem małych form, gdzie następuje połączenie „sceny estradowej z teatrem jednoaktówek". Skecze pisał dla Szyfmana także Schiller, zaś z jednoaktówek doczekały się tutaj wystawienia m.in. *Oświadczyny* Czechowa i *Majowe słońce* Perzyńskiego. Z przybytków lekkiej muzy w estradowy teatr małych form można by jeszcze wpisać Czarnego

Kota Kazimierza Wroczyńskiego (1919), który – jak twierdzi Edward Krasiński – wyraźnie szedł w stronę teatrzyku miniatur, czyli całostek scenicznych na wzór Grand-Guignol czy Krzywego Zwierciadła. Kabarecistów zastępowali tutaj zawodowi aktorzy. To samo dotyczy Nietoperza (1921) – sceny operetek, jednoaktówek i szkiców dramatycznych.

W niepodległej Polsce

Rosyjski Nietoperz (Letuczaja Mysz), jeden najświetniejszych teatrzyków miniaturowych tamtych lat, opierał się na klasycznym już wtedy Krzywym Zwierciadle (Kriwoje Zierkało) Jewreinowa, które rozpoczęło swój żywot w roku 1908. Kiedy ten eksperymentalny „teatr-motylek" przyjechał w lutym 1925 r. do Polski, został, nawet przez ambitną krytykę, po prostu zbojkotowany jako teatr sowiecki. Nie poznali się na prekursorstwie Jewreinowa ani Lechoń, ani Boy-Żeleński, ani Irzykowski. Inna sprawa, że Rosjanie przyjechali do nas trochę za późno, kiedy już to, co awangardowe w zakresie małej formy, stawało się powoli chlebem powszednim polskich nadscenek (np. warszawskiego Qui Pro Quo). Należy jednak pamiętać, że to Krzywe Zwierciadło odkryło dla teatru małych form walory satyryczno-parodystycznych jednoaktówek groteskowych (np. autorstwa Prutkowa). Ich popisowym numerem była *Wampuka, czyli księżniczka afrykańska*, parodia opery w stylu włoskim z muzyką Erenberga i librettem Wołkońskiego. Krzywe Zwierciadło prześmiewało Gogola i Ostrowskiego, Czechowa i Andrejewa, Stanisławskiego i Reinhardta. Klasyczny już dzisiaj monodramat Jewreinowa *W kulisach duszy* (1912), rozegrany we wnętrzu profesorskiego „ja", odwoływał się do Freudowskiej niezgodności pierwiastka racjonalnego, emocjonalnego i podświadomego, pokazywał groteskową awanturę trzech „ja", swoistą teatralizację uczuć i widzeń.

Z prywatnych teatrzyków II Rzeczypospolitej do rozumianej szeroko kategorii teatru małych form z pewnością, chociaż nie bez zastrzeżeń, należałoby włączyć warszawskie sceny: Szkarłatną Maskę (1925), Rybałta (1925), Teatr im. Żeromskiego na Żoliborzu Ireny Solskiej (1931) i Teatr Rozmaitości przy Kredytowej pod kierunkiem Teofila Trzcińskiego (1933) – jako scenę jednoaktówek.

Spoza Warszawy na uwagę zasługuje autorski Teatr Formistyczny Witkacego w Zakopanem (1925), a przede wszystkim krakowski Teatr Artystów Cricot (1933), gdzie w ciągu sześciu lat Józef Jarema – ale także Władysław Krzemiński i Władysław Woźnik – przygotowali 26 „małych" premier, wśród których znalazło się miejsce i dla *Śmierci Fauna* Czyżewskiego i adaptacji *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Cricot próbował *commedii dell'arte* i surrealizmu, happeningu i demoralitetu scenicznego, szopki i opery komicznej. Stąd wyprowadził swój Cricot 2 Tadeusz Kantor.

Już u startu zaatakował cricotowców Mieczysław Kotlarczyk w złowrogiej recenzji *Teatr odmiennej rasy*. Późniejszemu dyrektorowi Teatru Rapsodycznego z pewnością bliższa była Placówka Żywego Słowa (1928) – prolog warszawskiego Ateneum. Prowadzona przez redutowców: Janinę Górską i Mieczysława Szpakiewicza, a w ostatnich miesiącach przez wybitną recytatorkę – Marię Strońską, miała być sceną oddaną „dla głębokich zagadnień". W latach 1928 – 1930 Placówka dała 19 premier. Był to teatr „bez kulis, kurtyny, bez dekoracji, z nieodstępnym chórem", właściwie ruchoma estrada poetycka, wyspecjalizowana w przedstawieniach składanych. Z repertuaru tego teatru najgłośniejsza była inauguracyjna *Wanda* Norwida, a także *Powsinogi beskidzkie* Zegadłowicza w reżyserii Antoniego Piekarskiego. Dla Placówki nie istniała kategoria tekstów niescenicznych.

Działalność konspiracyjna

To samo można powiedzieć o różnego typu teatralnych audycjach i słuchowiskach poetyckich przygotowywanych w okresie II wojny. Najwięcej takich audycji zorganizowała Maria Wiercińska (13 konspiracyjnych premier w latach 1941 – 1944, powtórzonych w sumie 150 razy, głównie na terenie Warszawy). Prelekcje przed tymi wieczorami słowno-muzycznymi wygłaszali m.in. Czesław Miłosz i Jerzy Kreczmar. Właściwie cały teatr konspiracyjny był z konieczności teatrem małych form, odmianą teatru w salonie (czy raczej w pokoju). Najświetniejsze artystyczne sceny nieprofesjonalne udało się stworzyć w Krakowie: Mieczysławowi Kotlarczykowi (Teatr Rapsodyczny 1941) i Tadeuszowi Kantorowi (Teatr Niezależny 1942). Także w Krakowie istniał wtedy Teatr Jednoaktówek (Wiesława Goreckiego (1943), przywołujący na pamięć efemerydalny teatrzyk literacki Mikroscena (1934), jaki założył Tadeusz Kudliński z Goreckim w międzywojniu (oprócz pirandellizujących jednoaktówek Goreckiego, takich jak *Bunt* czy *Winda*, miał tutaj swoją prapremierę *Christofer* Jerzego Brauna). W okresie okupacji w Teatrze Jednoaktówek zagrano m.in. *Miłość czystą u kąpieli morskiej* Norwida (1944). Kantor, po ostatecznym odrzuceniu *Orfeusza* Cocteau, zaproponował wariacje na temat *Balladyny* Słowackiego (1943) i *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego (1944).

Aż 7 premier „katakumbowych" zrealizował w latach 1941 – 1944 Kotlarczyk. W tym m.in. *Króla-Ducha* Słowackiego, *Pana Tadeusza* Mickiewicza i *Hymny* Kasprowicza. A wszystko siłami pięciu aktorów-recytatorów (wśród nich znalazł się Karol Wojtyła).

Pierwsze lata po wojnie

Przynajmniej do roku 1951, kiedy rapsodycy grali „na kotarach" w małej sali na Warszawskiej, a zespół aktorski wahał się od 6 do 12 osób – Kotlarczyk uprawiał poetycki teatr małych form (chociaż dużych tekstów). Był to teatr pół-gry, oparty na sztuce żywego słowa; teatr pełen śmiałych adaptacji i wielopiętrowych narracji, w którym programowo samoograniczano sceniczne środki wyrazu. Z Teatru Rapsodycznego ostatecznie wyłoniły się w roku 1953, wciąż żywe, ogólnopolskie konkursy recytatorskie, najbardziej masowa formacja parateatralna. Później zaś, w roku 1961, Danuta Michałowska wyprowadziła stąd swój jednoosobowy teatr rapsodyczny. Stanowił on podstawę późniejszego teatru poezji. Dość powiedzieć, że w roku 1963 działało w Polsce blisko 300 teatrów poezji (głównie amatorskich), które „uwidaczniały słowo".

Tymczasem trzeba wrócić do roku 1946. Konstanty Ildefons Gałczyński rozpoczął bowiem wówczas na łamach „Przekroju" druk „najmniejszego teatru świata" czyli *Zielonej Gęsi*. W tym cyklu błazeńskich, jarmarcznych miniatur, z Gżegżółką i Kociubińską w głównych rolach, ostatecznie pomieścił 165 małych teatrzyków – szyderczych i cyrkowych, kukiełkowych parodii, wymierzonych we wszystkie świętości (z Szekspirem i Wyspiańskim włącznie). *Zieloną Gęś* prezentował w Krakowie Teatr Miniatur Siedem Kotów. W latach 1946 – 1948 dał on trzy programy satyryczne (najlepszy na inaugurację pt. *3 razy miau*). Konferansjerkę prowadził niezmiennie Jerzy Waldorff. Pierwszej wielkości gwiazdą estradową pozostawała Irena Kwiatkowska. Sam Gałczyński recytował tutaj wielokrotnie (m.in. miniaturę *Na dłonie Krystyny*).

Zielona Gęś odegrała fundamentalną, trudną do przecenienia, rolę w animacji teatrów małych form po roku 1954. Za takie bowiem trzeba również z pewnością uważać teatry studenckie: warszawski Studencki Teatr Satyryków, gdański Bim-Bom czy krakowski T – 38. STS (1954 – 1972) chociażby dlatego, że dał schronienie teatrowi jednego aktora Wojciecha Siemiona. Tylko w latach 1959 – 1966 zrealizował on tutaj sześć przedstawień jednoosobowych. Rozpoczęła tę świetną serię *Wieża malowana*, na której scenariusz składała się stara polska poezja ludowa wzmocniona *Jabłoneczką* Przybosia; współtworzyli ją Ernest Bryll i Jerzy Markuszewski. *Wieżę*, w scenerii pięciu potężnych kukieł-chochołów, zaprojektowanych przez Adama Kiliana, eksploatował Siemion przez cztery lata (doczekała się ona, bagatela, 212 powtórzeń). Od *Wieży malowanej* zaczął swą drogę ku „obrazkom na szkle malowanym" Bryll, z niej także wyrósł jednoosobowy teatr lalki i aktora Andrzeja Dziedziula. Później przyszły przedstawienia o innym charakterze, m.in. montaże dokumentalne *Widowisko o Rudolfie Hoessie* (1960) i *Oskarżeni* (1961) oraz prapremierowa *Zdrada*

(1961) według opowiadań Babla. Doszło do tego, że STS odczytywano jako Studencki Teatr Siemiona (chociaż w tym czasie Halina Mikołajska wystąpiła tu z *Listami panny de Lespinasse*, Andrzej Łapicki ze *Sposobem bycia* Brandysa, a Kalina Jędrusik z *Tabu* Bocheńskiego). Nazwę „teatr jednego aktora" ukuł zapewne Ludwik Flaszen, który pisał w 1961 r.: „Siemion to więcej niż recytator, to więcej niż aktor. Siemion to teatr. Osobliwy teatr jednego aktora" (L. Flaszen, *Siemion*, „Przekrój" 1961, nr 842 s. 11). Przyjdzie jeszcze o nim pomówić.

O ile STS głosił, że „myślenie ma kolosalną przyszłość", o tyle Bim-Bom (1954 – 1960) proponował raczej „radość poważną" (1956). Taki właśnie tytuł nosiło najgłośniejsze przedstawienie teatrzyku Zbigniewa Cybulskiego, Bogumiła Kobieli, Jacka Fedorowicza i Jerzego Afanasjewa. Proponowali oni teatr inscenizacji i metafory, posklejany z piosenek, skeczy, scenek pantomimicznych, zbliżeń filmowych. Bywało, że na jeden program składało się 28 pozycji, przy czym żadna nie przekraczała czterech minut (nawet wtedy, gdy podstawą działań teatralnych stawały się miniatury Mrożka, nadsyłane z Krakowa).

Jeszcze inne wartości wniósł do teatru małych form T – 38 (działający od roku 1956) Waldemara Krygiera – ale i Macieja Prusa, Andrzeja Skupienia czy Bogdana Hussakowskiego. W krakowskiej Piwnicy pod Jaszczurami (kier. literackie – Wanda Błońska) na 80 miejsc, powstał teatrzyk *stricte* dramatyczny, żeby nie powiedzieć repertuarowy, mimo iż stał on na pograniczu literatury, kabaretu i cyrku. Nawet *Nie-Boską komedię* grało tu tylko sześciu aktorów. Wielu z nich (np. Janowski, Wollen, Horawa) miało w swej biografii dłuższy czy krótszy epizod rapsodyczny. A jednak łączenie T – 38 z Teatrem Rapsodycznym wydaje się nieporozumieniem. Krygierowcy od początku byli bowiem obrazoburcami.

Teatr Waldemara Krygiera, który już niebawem przeniósł się do Opola, do Teatru 13 Rzędów Grotowskiego – też chyba, strach powiedzieć, teatru małych form – zaczynał od *Gałczyńskiego – 38* (analogia z *Amfitrionem – 38* Giraudoux sama rzuca się w oczy). Kilka miesięcy wcześniej wystartował Teatr na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego (1955 – 1963) – „małe cudo stylu i pomysłowości". Jan Błoński twierdzi, że to właśnie Białoszewski podjął tradycje Gałczyńskiego. Na Tarczyńskiej – a później w Hybrydach i na placu Dąbrowskiego – trójka artystów: Miron Białoszewski, Ludwig Hering i Ludmiła Murawska, zaproponowała zabawę w teatr asocjacyjnej przygody poetyckiej, w „odtańcowywanie poezji". Przez 8 lat zrealizowali 5 programów, 300 przedstawień dla około 15 tysięcy widzów. Każde przedstawienie „teatru w pokoju" – Białoszewskiego oglądało średnio 22 widzów. Wśród nich Sartre i Grotowski, Różewicz i Mrożek, Kantor i Dejmek. Był to teatr pozbawiony anegdoty i psychologii. Teatr słów i rzeczy, budowany z tego, co „pod ręką", z kapy z łóżka, wiadra, blaszanej tacy, ramy od krzesła. Inaugurująca Teatr Osobny Białoszewskiego *Wiwisekcja* (1955) – to „monodram na dziesięć palców".

Miron Białoszewski w roli Gustawa wg Mickiewicza. Teatr na Tarczyńskiej

Rok później Romuald Frejer w gdańskim teatrzyku Co To (1956 – –1969), zupełnie zrezygnował z jakiegokolwiek tekstu. Tutaj grały tylko dłonie i przedmioty. Gest ręki mówił o sprawach drobnych i wielkich w całej serii zabawnych etiud. Afanasjew pisał nawet o arcyteatrzyku, o teatrze anegdoty form plastycznych, gdzie aktorami stają się „małe rzeczy foremne" – jakby powiedział Gałczyński – i ludzkie dłonie.

Rozkwit w okresie popaździernikowym

Prawdziwą erupcję nowych zjawisk w zakresie alternatywnego teatru małych form przyniósł przełomowy rok 1956. W Warszawie na przykład ruszył wtedy, tworzony przez zawodowców, Zespół Aktorski „Po prostu". Rozpoczęli od *Kłamstwa politycznego* Vercorsa, dopiero co wydrukowanego w przekładzie Bieńkowskich na łamach „Twórczości". Adaptację tych dialogów filozoficznych przygotował Stefan Kozicki ze Stefanem Bratkowskim. Jezuitę Olivera Spazę zagrał Jacek Woszczerowicz (na zmianę z Augustem Kowalczykiem). Całość reżyserował Jan Kulczyński. Po *Kłamstwie politycznym* przyszła kolej na kameralnego *Skowronka* Anouilha i *Wyjątek i regułę* Brechta (tym razem w reżyserii Jana Bratkowskiego).

Jacek Woszczerowicz należał także do głównych animatorów poniedziałkowego teatrzyku Krzywego Koła (1956 – 1962). W czerwcu 1957 r. przygotował tutaj, na trzech aktorów (Renata Kossobudzka, Ignacy Gogolewski, Jacek Woszczerowicz) *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego. Ambitny zespół sposobił się do wystawienia *Obrony Sokratesa* i *Pożegnania z Marią*.

W Polsce wojewódzkiej wybuchały już wtedy, jeden po drugim, tzw. teatry propozycji. Pomysł, chociaż nie wprost, wyszedł chyba od Stefana Treugutta. Otóż w latach 1955 – 1956 Treugutt zaproponował dla „Tygodnika Kulturalnego" Antoniego Olchy siedem miniatur interpretacyjnych w serii „teatru wyobraźni". Rubryka ta szybko uzyskała szyld: Eksperymentalny Teatr Propozycji. Niestety, nie można powiedzieć niczego dobrego o wartości proponowanego repertuaru. Treugutt nie wyprzedził swego czasu. Dość, że w jego Teatrze Propozycji znalazło się m.in. miejsce dla *Klucza do przepaści* Gruszczyńskiego, *Suchego kraju* Hołuja, *Sporu o wiek XX* Bratnego i *Faustyna* Engelberga. Tylko na dwie propozycje z tej listy odpowiedział „prawdziwy" teatr; Wanda Laskowska wystawiła wkrótce Gruszczyńskiego, a Irena Babel Hołuja.

Żywy Teatr Propozycji w wydaniu klubowym zawiązał na prowincji młody aktor bydgoski – Lesław Mazurkiewicz. Pierwsze wydania jego „teatru lektury" miały miejsce w roku 1957. Premiery odbywały się raz na miesiąc. I były to rzeczywiście propozycje nowe, najczęściej przejęte z repertuaru „Dialogu", którego pierwszy numer wydał Adam Tarn w maju 1956 r. U Mazurkiewicza obowiązywał „żelazny rygor, umiar i dyscyplina". Początkowo zawodowi aktorzy podawali słowa nie używając gestu, bez scenicznej interpretacji. Po prostu odczytywali dramaty z egzemplarzem w ręku, ubrani w stroje wizytowe. Później dopiero zjawiły się projekty dekoracji rzucone przez epidiaskop i próby zamarkowania sytuacji. A także nieśmiałe eksperymenty z wyodrębnieniem niektórych sekwencji „do gry", z zachowaniem wszakże „czytanego" charakteru całości. Kierownikiem literackim bydgoskiego Teatru Propozycji został wkrótce znany

krytyk – Jarosław Szymkiewicz, od początku prelegent tej „trybuny współczesnego dramatu". Zaprezentowano m.in. *Czekając na Godota* Becketta (wyjątkowo w reżyserii Andrzeja Witkowskiego), *Imiona władzy* Broszkiewicza, *Orfeusza* Świrszczyńskiej, *Amfitriona – 38* Giraudoux, *Syna marnotrawnego* Gide'a. Zapytany w roku 1959 o plany repertuarowe Szymkiewicz odpowiedział wprost, wskazując na „Dialog" – „wszystko zależy od materiału, jaki przyniesie ze sobą bieżący numer tego miesięcznika".

Mazurkiewicz mieszkał już wówczas w Szczecinie, gdzie jako aktor teatrów dramatycznych uzyskał szybko zgodę dyrektora Aleksandra Rodziewicza, aby jego Teatr Propozycji stał się filią sceny zawodowej. Premiery odbywały się wtedy co drugi poniedziałek; najlepsze tytuły powtarzano (np. *Łysą śpiewaczkę* Ionesco, *Policjantów* Mrożka, *Escurial* de Ghelderode'a). Czytany Teatr Propozycji Mazurkiewicza stawał się coraz bardziej teatralny. Do zmieniających się układów scenicznych, gdzie jeden aktor przyjmował najczęściej kilka ról, dodawano podkład muzyczny (grany na żywo z udziałem fortepianu, harfy, oboju czy perkusji).

Takich „teatrów propozycji", nazywanych także „teatrami przy stoliku", odrabiających zaległości repertuarowe wywołane doktryną i praktyką socrealizmu, powstawało wtedy wiele. Na przykład w Opolu, gdzie z inicjatywy grupy Prowincja – 57 właśnie „teatr przy stoliku" pokazał (a raczej pozwolił posłuchać) *Niepogrzebanych* Sartre'a i *Jest tam kto?* Saroyana. We Wrocławiu „mała scena" przy Klubie Dziennikarzy wystartowała podobno jeszcze wcześniej (za datę inicjacji przyjmuje się nawet 20 marca 1956). Jednak dopiero trzy lata później zaczął opisywać te przedstawienia-słuchowiska Józef Kelera. Jemu też chyba, pospołu z Arnoldem Szyfmanem, należy przypisać autorstwo nazwy „teatr małych form" (zjawisko istniało dużo wcześniej) – w dzisiejszym, obiegowym rozumieniu. Tylko w roku 1959 aktorzy wrocławskich teatrów „czytali i grali": *Jesienny wieczór* Dürrenmatta, *Pięknego i nieczułego* Cocteau, *Drugi pokój* Herberta, *Lekcję* Ionesco, *Zielone światło* Zelenaya i *Odjazd za godzinę* Bölla. Po przedstawieniach odbywały się dyskusje. Propozycje repertuarowe zgłaszane były nierzadko z sali. Kelera nazywał ten typ teatru „studium aktorstwa umownego", ledwie markowanego, gdzie najistotniejszy wydaje się walor „upowszechnienia krótkich tekstów, pomijanych przez teatry". Markowanie – to już teatr (i to pyszny), a nie rapsodyczne lektorium. Sztuce markowania bynajmniej nie przeszkadzał egzemplarz teatralny w ręce aktora. Wedle Kelery teatr małych form znaczy tyle, co teatr krótkich tekstów (jednoaktówek, słuchowisk i wszelkiego typu drobiazgów).

Wśród „teatrów propozycji" Lublina, Łodzi, Torunia (scena Dialog), Sosnowca (Scena Eksperymentalna Małych Form) czy Białegostoku (Teatr Ekspresji) – na uwagę zasługuje jeszcze gdański Teatr Rozmów (1958) i olsztyński Margines (1961). W Gdańsku: Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela, Tadeusz Wojtych i Wanda Stanisławska-Lothe przygotowali wieczór pt. *Improwizacje*, zbudowany z trzech jednoaktówek (Ionesco,

Cocteau, Dürrenmatt). Ważne, że dwa – trzy lata później wyłonił się z tego zaczynu długodystansowy „teatr przy stoliku" Kazimierza Łastawieckiego, który tylko w latach 1962 – 1967 dał 35 premier, 500 przedstawień – z udziałem 25 zawodowych aktorów. Miał to być przede wszystkim „stolik" fermentu intelektualnego, ale i rodzaj forpoczty Teatru Wybrzeże, niepodległej jednak instytucjonalnie. Inaczej aniżeli Margines, który prawie natychmiast stał się sceną eksperymentalną Teatru im. Jaracza w Olsztynie, tym różniącą od pozostałych „teatrów propozycji", że odchodzącą śmiało od awangardowej dramaturgii zachodniej na rzecz zaangażowanej publicystyki, np. autorstwa Ryszarda Smożewskiego (*Trzy pytania i nic więcej*) czy Bohdana Kurowskiego (*Moja droga do Polski*).

Z poetyckich teatrów małych form najświetniej prezentował się koszaliński Dialog, prowadzony przez Henrykę Rodkiewicz, a kojarzony z braćmi Dominami, wielokrotnymi laureatami konkursów recytatorskich. Amatorski teatrzyk z Domu Kata, który w latach 1959 – 1971 przygotował 50 premier, zadziwiał rozległością i skalą trudności proponowanego repertuaru od *Kształtu miłości* Broszkiewicza do *Promethidiona* Norwida, od *Słowa o Jakubie Szeli* Jasieńskiego do *Łąki* Leśmiana, od *Karła* Lagerkvista do *Wielkiego Testamentu* Villona. W roku 1961 koszaliński Dialog wygrał *Różą* Żeromskiego I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Teatrów Poezji.

Od poezji, od *Marii* Malczewskiego, rozpoczynała także swój żywot poznańska Kuźnica Władysława Rabskiego (1953 – 1958), wyraźnie wtórna wobec Teatru Rapsodycznego. W Poznaniu nowy był dopiero Teatr – 5 Stanisława Hebanowskiego (1961 – 1964). Pięciu aktorów, wśród nich Irena Maślińska, Leonard Pietraszak i Tadeusz Wojtych, zagrało w klubie studenckim Od nowa co najmniej 6 premier, w tym: *Nieporozumienie* Camusa, *Malowidło na szkle* Bergmana i *Rozmowy zmarłych* Fontenellego. Zbigniew Osiński napisał, że był to teatr moralitetowy, nieco zdystansowany wobec modnej awangardy, „teatr myśli rygorystycznej", teatr małej sceny.

Taki właśnie teatr małych form doczekał się wreszcie ogólnopolskiego forum. Początkowo w Szczecinie, gdzie między 4 a 9 kwietnia 1966 r., w Wielkim Tygodniu (i tak już zostanie), odbył się I Ogólnopolski Przegląd Zawodowych Teatrów Małych Form. Kilka miesięcy później, we Wrocławiu między 17 a 23 października, urządzono I Ogólnopolski Przegląd Teatrów Jednego Aktora. W roku 1974 ruszyły I Katowickie Spotkania Teatrów Małych Form. Przeglądy te były wobec siebie komplementarne; ich zawodowa formuła eliminowała z góry konkurencję teatrów amatorskich (w tym bardzo silne sceny studenckie).

Szczeciński Tydzień Teatralny wyrósł z ducha Gałczyńskiego. W tym również sensie, że początkowo towarzyszył Festiwalowi Poezji im. Gałczyńskiego, starszemu od przeglądów „małej formy" o dwa lata. Ponadto Gałczyński stanowił pierwszą pozycję repertuarową szczecińskiego Teatru Propozycji (wówczas jednego z dwóch), który znalazł schronienie w Klubie 13 Muz (chodzi o *Babcię i wnuczka* z roku 1958). Pięć lat później

miejscowy Teatr Propozycji przemianowany został na Teatr 13 Muz, właśnie teatr małych form, zarządzany odtąd przez Janusza Marca. Także nazwę tego Klubu wymyślił Gałczyński – szczecinianin – i to już w roku 1948. Oprócz Teatru 13 Muz, z jego *Pieśnią nad pieśniami* Giraudoux, *Królem, który umiera* Ionesco czy *Grupą Laokoona* Różewicza (w latach 1958 – 1966 przygotowano tutaj 52 „małe" premiery), na pozycję Szczecina w zakresie teatrów najmniejszych zapracowała również Krypta, czyli piwniczny teatrzyk w Zamku Książąt Pomorskich, gdzie doszło m.in. do prapremiery *Dwóch przygód Lemuela Gulliwera* Broszkiewicza (1964).

Ostatecznie na pierwszy, jeszcze niekonkursowy Przegląd, zjechało do Szczecina 14 zespołów. Zabrakło Mikołajskiej i Siemiona. Nie było nikogo z Krakowa. Olśniewającym odkryciem okazała się najnowsza premiera Teatru Ekspresji z Białegostoku – *Kraina odwetu* wedle *Zmierzchu demonów* Brandstaettera, gdzie dwaj aktorzy: Iwaniec i Sowiński, zmieniając twarze „nie do poznania", zagrali cały sztab hitlerowskiej armii z Goebbelsem i Göringiem włącznie. Hitler był tutaj skrzyżowaniem Brechtowskiego Artura Ui i Chaplinowskiego Dyktatora, a całość wzmacniały gagi i chwyty rodem z *commedii dell'arte*. Prawdziwy, chociaż mały, teatr zupełnie z czasem wyeliminował lektury, stoliki i propozycje. Fascynacja samym tekstem już nie wystarczała ani twórcom, ani spektatorom. Zaczęto szukać nowej formy.

Dobrze to widać na przykładzie II i III Przeglądu, który szybko zyskał prawa festiwalu – a także patronat dwutygodnika „Teatr". W roku 1967 przewodnictwo jury przyjął orędownik grup nieformalnych i teatru alternatywnego – Konstanty Puzyna. Zaś profesjonalni krytycy (z Zygmuntem Greniem i Jerzym Niesiobędzkim na czele) próbowali opisać zjawisko teatru małych form, przeżywającego w tamtych właśnie latach swój długi zenit.

W latach 1966 – 1968 teatr ów pozostawał na ogół w opozycji do oficjalnej linii repertuarowej, wskaźników frekwencji, wyznawanej estetyki. Był przykładem samodzielności artystycznej, nierzadko manifestacją teatru autorskiego, gdzie wykonawcy ponosili pełną odpowiedzialność za całość przedstawienia. Za jego cechę wyróżniającą, niestety zbywalną, można byłoby uznać nonkonformizm, spontaniczność i otwarcie na eksperyment; równocześnie szeroki zasięg społeczny i łatwość eksploatacji. Teatr małych form stanowił rodzaj aktorskiego *votum separatum* wobec teatru inscenizacji, ale i wobec repertuarowej sztampy scen profesjonalnych. W tej sferze miał on możliwości praktycznie nieograniczone. W małej formie było miejsce zarówno dla jednoaktówki, jak i inscenizowanego opowiadania. Dla literatury reportażowej, epistolografii, poematu, pamiętnika, dla sztuki małoobsadowej wreszcie. Chociaż z tym było coraz gorzej. Po zachłyśnięciu się dramaturgią pisaną „na małą formę" – i drenażowym, niejako stadnym, wygrywaniem „do ostatka" Beckettów, Dürrenmattów, Sartrów i Pinterów, teatr małych form zaczął reagować na „małą dramaturgię" alergicznie, odtrutkowo. Trochę w myśl zasady „coraz dalej od dramatu".

Wystarczy powiedzieć, że na III Przegląd w Szczecinie na 17 przedstawień premierowych, tylko jedno wykorzystało tekst dramatyczny; a był to *Taniec śmierci* Strindberga. Poza tym w małej formie dominował montaż czy raczej kolaż, oparty na lepieniu nowych jakości drogą adaptacji, wykrojów i zderzeń. Laureat Szczecina – 67, *Trzynasty Apostoł* w wykonaniu znakomitej trójki ze Starego Teatru: Mirosławy Dubrawskiej, Andrzeja Buszewicza i Tadeusza Malaka, został zbudowany z wierszy i listów Majakowskiego. Rok później zwyciężyła *Mimika* Wojciecha Bogusławskiego, podręcznik sztuki aktorskiej, przykrojony i wyreżyserowany przez Jana Maciejowskiego, a zaprezentowany przez Teatr 13 Muz, konkretnie przez Marię Chwalibóg i Henryka Giżyckiego.

Równolegle w Piwnicy Świdnickiej we Wrocławiu, pod patronatem ZMS, odbywały się konkursy samotników. W trochę naiwnych sporach o zakres teatru małych form, poza podejrzeniami pozostawały tylko przedstawienia jedno-, dwu- i trzyosobowe. Teatr jednego aktora byłby przy takim myśleniu pierwotną, najczystszą małą formą. W pierwszym przeglądzie wrocławskim wzięło udział 13 wykonawców (m.in. Danuta Michałowska z solową wersją powieści Hemingwaya *Komu bije dzwon* oraz Wiesław Drzewicz ze *Śmiesznym staruszkiem* Różewicza). Na małą scenę Piwnicy Świdnickiej zostali zaproszeni ponadto: Andrzej Dziedziul, Ryszard Filipski, Ryszarda Hanin, Kalina Jędrusik, Joanna Keller, Ludmiła Legut, Andrzej Łapicki, Wojciech Siemion, Karina Waśkiewicz i Daniela Zybalanka. Już nigdy potem ogólnopolskie przeglądy teatrów jednego aktora, przeniesione w roku 1975 do Torunia, nie zgromadziły tak znakomitej plejady samotników. Poza Siemionem, najmocniej zapisała się w tej konwencji Michałowska, która w latach 1961 – 1976 zrealizowała aż 13 premier jednoosobowych; od *Bram raju* Andrzejewskiego (1961), przez *Pieśni nad Pieśniami* Alejchema (1963) i *Pana Tadeusza* (1964), do *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa (1971) i *Wybrańca* Manna (1976).

Wzloty i upadki

Tymczasem w Szczecinie, po marcu 1968, nastały lata Ryszarda Filipskiego. Jego Eref 66 – nazwa utworzona od pierwszych liter imienia i nazwiska aktora – wystartował w listopadzie 1966 r. przedstawieniem *Co ma wisieć, nie utonie* według felietonu Krzysztofa Teodora Toeplitza. W roku 1970 Eref otrzymał stałą siedzibę przy Placu Wolnica 1 w Nowej Hucie. Był więc pierwszym i jedynym teatrem jednoosobowym o statusie osobnej sceny – instytucji. W latach 1966 – 1976 ośmiu aktorów Erefu przygotowało 12 premier monodramatycznych; dali 5385 przedstawień dla 1247 tysięcy widzów. Za tymi imponującymi liczbami kryje się jednak zjawisko dosyć wstydliwe – teatr publicystyki politycznej o wyraźnie nacjonalistycznej orientacji, mający spore wzięcie u publiczności. W Szczecinie nagra-

dzano zarówno *Co jest za tym murem* Stwory w wykonaniu Filipskiego (1969), jak i *Przed grudniem* Bijaty-Gontarza w reżyserii Filipskiego, a w wykonaniu Jerzego Braszki (wielka nagroda publiczności w roku 1972). Doszło do tego, że Eref 66 trafił na łamy paryskiej „Kultury" Giedroycia, po skandalicznym przedstawieniu (polemizującym z antologią Władysława Bartoszewskiego i Zofii Lewinówny *Ten jest z ojczyzny mojej*) spektaklu *Ja i mój brat*, którego afiszę zostały w czasie gościnnych występów Erefu w Warszawie naznaczone przez przechodniów swastykami, sugerującymi faszystowski charakter produkcji.

Nową jakością w dziejach teatrów małych form, ale i przykładem już wtedy powszechnej instytucjonalizacji, stały się w latach siedemdziesiątych trzy zespoły warszawskie: Teatr Adekwatny (od 1969), Teatr Ochoty (od 1971) i Stara Prochownia (od 1972).

Teatr Adekwatny (*adequare* znaczy „zrównać") od początku chciał być teatrem poszukującym, gdzie „gra aktorska to sztuka przekonywania, a nie udawania". Para animatorów – Magda Teresa Wójcik i Henryk Boukołowski – zrezygnowała z charakteryzacji, kostiumu i dekoracji w wydaniu antykwarycznym. Chodziło przecież o zrównanie, zgodność między tekstem sceny i tekstem widowni, między ideą niesioną przez spektakl i wrażliwością współczesnego widza. Do tej rozmowy na tematy istotne dobry był zarówno *Promethidion* Norwida, jak i staroindyjska *Mahabharata*, *Cesarz* Kapuścińskiego, jak i *Medea* Eurypidesa. Grali m.in. Hłaskę, Stachurę i Drzeżdżona. W *Peer Gyncie* według Ibsena i Griega Magda Teresa Wójcik zagrała aż 6 postaci. To ona także odniosła największy sukces w roli Joanny D'Arc (1973). I tutaj, tradycyjnym zwyczajem, ważny był element improwizacji. Luźna konstrukcja scenariusza zakładała tworzenie na scenie. Powstał z tego współczesny moralitet grany niemal techniką happeningową.

O ile w Domu Kultury Nauczyciela na Brzozowej zdarzały się prawdziwe odkrycia repertuarowe i estetyczne, o tyle u Machulskich przy Reja, w ich Teatrze Ochoty (TO), obowiązywała raczej zasada „oświecenia dla szkół". Teatr ten, nazywany Ośrodkiem Widza, a później Ośrodkiem Kultury Teatralnej, przyznawał się do wysokiego patronatu Reduty Juliusza Osterwy. W sali na 150 osób Halina i Jan Machulscy wystawili *Przepióreczkę* Żeromskiego, ale także *Egzamin* Gawlika, *Szaloną Gretę* Grochowiaka i *Pięciokąt* Falka. W TO, co zaskakuje, najwięcej było Szekspira. Grano „wariacje na temat": *Hamleta*, *Miarki za miarką*, *Poskromienia złośnicy*, *Romea i Julii*. Tym ostatnim przedstawieniem Teatr Ochoty zainaugurował, wymyślone przez Machulskich w roku 1976, Zamojskie Lato Teatralne. TO wciąż organizuje bardzo pożyteczną pracę edukacyjną z młodzieżą. Prowadzi Młodzieżowe Ogniska Teatralne, proponuje obozy specjalistyczne, dyskusje pospektaklowe, współudział w premierach (TO to właściwie teatrzyk zawodowo-amatorski). W latach poprzedzających przełom polityczny roku 1989 Teatr Ochoty wystawiał głównie adaptacje dzieł „drugoobiegowych", jak *Doktor Żiwago* Pasternaka (1988) i *Zapiski więzienne* Wyszyńskiego (1989).

Najmniejszym warszawskim teatrem zwykło się jednak nazywać Starą Prochownię przy ul. Boleść 2. Pierwszy w PRL niekonwencjonalny teatr sponsoryjny, prowadzony przez Wojciecha Siemiona. Teatr bez stałego zespołu, wynajmowany zapraszanym reżyserom i aktorom (tym przede wszystkim). W Starej Prochowni reżyserowali m.in. Bohdan Korzeniewski, Maciej Prus i Helmut Kajzar. Siemion zorganizował tutaj Jesień Poezji i poetyckie piątki. Stara Prochownia była gościnna dla artystów spoza Warszawy. Występowali w niej m.in. Danuta Michałowska z *Teatrem Pana Sienkiewicza*, ale i Andrzej Kozak od Filipskiego z *Ja i mój brat*. Kilka premier Starej Prochowni, prawie zawsze obsadzonych samymi gwiazdami, przejdzie do historii „małego" teatru. Na przykład *Pokojówki* Geneta (1981) z Krystyną Jandą, Anną Chodakowską i Jerzym Kryszakiem albo *Jak to było naprawdę* Słonimskiego (1975) w wykonaniu Siemiona. Najgłośniejszym przedstawieniem Starej Prochowni pozostał jednak *Wieczór Trzech Króli* Szekspira (1976), wyreżyserowany przez Jana Kulczyńskiego, a zagrany przez same kobiety (Ryszarda Hanin, Irena Kwiatkowska, Jadwiga Jankowska-Cieślak). Odwróciła tę zasadę Barbara Radecka, reżyserując u Siemiona *Komedię Lopesa ze Spirydonem* Lubomirskiego (1979), gdzie z kolei role kobiece przejęli mężczyźni.

Stara Prochownia, podobnie jak wszystkie zawodowe teatry małych form, grywała głównie w poniedziałki, kiedy „teatr z miasta" odpoczywał

Sen nocy letniej Williama Szekspira. Reżyseria Jan Machulski, dekoracje Janusz Sosnowski, kostiumy Teresa Buchwald. Teatr Ochoty w Warszawie, 1979 (występ w parku w Zamościu)

i mógł wypożyczać aktorów. Inna sprawa, że i on, polski teatr instytucjonalny, już dawno oswoił się z małą formą. Pomógł mu w tym z pewnością wczesny Mrożek, autor jednego aktu – jak napisała Marta Piwińska – którego pierwsze jednoaktówki (np. *Na pełnym morzu*, *Karol*, *Strip-tease*, *Zabawa*) zaczęto natychmiast łączyć w różnego typu dylogie i trylogie, ażeby w ten sposób zapełnić wieczór teatralny.

Pamiętać jednak trzeba, że rehabilitację jednoaktówki, która nie jest dramatem w małym formacie, ale całością, chwytającą „sytuację krańcową", przeprowadził już w 1889 r. August Strindberg. Jednoaktówka stawała się powoli dramatem człowieka „nie będącego wolnym" – jak to określał Maurice Maeterlinck. W wieku XX zdobyła ona pozycję uprzywilejowaną w tzw. teatrze absurdu. U Samuela Becketta, na przykład, w jego dramacie – redukcji droga od *Czekając na Godota* przez *Radosne dni* do *Ostatniej taśmy Krappa* prowadzi od sztuki wieloosobowej przez duodramę do monodramu. Jednym słowem: mała forma – duży teatr. Mała forma, czyli np. *Dwoje na huśtawce* Gibsona. Ale może ich być więcej – i mniej.

Fenomen Zderzeń

W ostatnim dziesięcioleciu daje się zaobserwować wyraźny regres tearu małych form. Chociaż – co paradoksalne – teatry repertuarowe, przyciśnięte do muru bezwzględnymi regułami rynku, wręcz poszukują sztuk małoobsadowych.

Honoru domu w zakresie „małej formy" broni już nie Szczecin, Toruń, Wrocław czy Warszawa – ale Kłodzko. Tutaj bowiem w latach 1991 – 1996, w wymyślonych przez Marka Mazurkiewicza i mistrza jednoosobowego teatru w wersji niezawodowej, Mariana Półtoranosa, Zderzeniach, spotkało się – zderzyło – 66 teatrów, które zagrały 128 przedstawień dla blisko 30 tysięcy widzów. Znamienne, że w roku 1991 były to Ogólnopolskie Zderzenia Teatrów Jednoosobowych (zawodowych i amatorskich, z niedobrym skutkiem raczej dla tych pierwszych). W 1992 r. Ogólnopolskie Zderzenia Teatrów Kameralnych wygrał *Turlajgroszek* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka w wersji Towarzystwa Wierszalin. W roku 1993 organizatorzy zaproponowali już Ogólnopolskie Zderzenia Teatrów Autorskich. Rok później po prostu: Ogólnopolskie Zderzenia Teatrów (tym razem bez żadnego przymiotnika). Od roku 1996 kłodzkie Zderzenia, trochę na wzór toruńskiego Kontaktu, stały się festiwalem międzynarodowym, gdzie spotykają się różne formy, style i gatunki z obrzeży teatru oficjalnego, może tylko z delikatną przewagą „małej formy". Nawet dla Kłodzka bowiem „mała forma" okazała się ostatecznie za mała czy nazbyt krępująca.

Bibliografia

A. Z., 1972, *Teatr eReF*, „Kultura" [Paryż], nr 5.
CIECHOWICZ Jan, 1984, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce*, Wrocław.
KERENYĆ Gracja, 1973, *Odtańcowywanie poezji*, Kraków.
KRASIŃSKI Edward, 1976, *Warszawskie sceny 1918 – 1939*, Warszawa.
MALAK Tadeusz, 1970, *Recytacja, teatr poezji, teatr małych form*, „Scena", nr 10.
NIESIOBĘDZKI Jerzy, 1974, *Małe formy. Szanse i ograniczenia*, w: *Teatr wybiera twarz*, Gdańsk.
PRZYBOŚ Julian, 1963, *Słowo uwidocznione (O teatrze poezji)*, „Dialog", nr 8.
RASZEWSKA Magdalena, 1979, *Teatr małych form – wczoraj, dziś, jutro*, „Teatr", nr 22.
RATAJCZAKOWA Dobrochna, 1970, *„Teatr mały" i „teatr ogromny"*, „Nurt", nr 2.
SZMIDT Ireneusz Krzysztof, 1980, *Formy małe, stare, ale jare*, „Scena", nr 7.
SZYFMAN Arnold, 1958, *Krakowskie „Figliki". Kartki z pamiętnika*, „Dialog", nr 6.
ŚLIWOWSKI René, 1976, *Z dziejów rosyjskich małych form dramatycznych w XX wieku*, w: Józef Magnuszewski (red.), *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX w.*, Warszawa.
TABORSKI Roman, 1980, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski 1905 – –1918*, Warszawa.

TEATR UBOGI

Elżbieta Morawiec

Relacja widz – aktor * Spektakl jako akt transgresji * Aktor „ogołocony" – akt całkowity * Znaczenie i wpływ praktyki Grotowskiego

Pojęcie „teatru ubogiego" zostało wyprowadzone przez Jerzego Grotowskiego z działań teatralnych Teatru Laboratorium. Po raz pierwszy pojawiło się w jego programowym tekście, opublikowanym na łamach wrocławskiej „Odry" (wrzesień 1965), przedrukowanym później w książce *Towards a Poor Theatre* (Holstebro 1968). Przeciwstawiając praktykę swojego zespołu – „teatrowi bogatemu", opartemu na synkretyzmie wielu dziedzin sztuki – Grotowski sprowadził go do dwu konstytutywnych elementów, a ściślej do relacji widz – aktor. U podłoża jego poszukiwań leżała chęć przeciwstawienia się panującemu w teatrze eklektyzmowi, znalezienia odpowiedzi na pytanie: czym w swojej istocie jest teatr, czym różni się od telewizji i filmu, w czym jest nieredukowalny? Wewnętrznie – nieredukowalnym elementem teatru okazał się tylko aktor. Z kolei pytanie o to – dlaczego zajmujemy się sztuką? – przyniosło formułę przedstawienia jako aktu „naruszenia tabu, t r a n s g r e s j i, która umożliwia nam poprzez szok, zdarcie maski i w zupełnym ogołoceniu, odsłonięciu, w nagości oddanie się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, ale w czym zawiera się i Eros i Charitas" (Grotowski, 1990, s. 16).

Relacja widz – aktor

Ta podstawowa dla teatru relacja określana jest poprzez przestrzeń teatralną. Już w okresie opolskim, przed rokiem 1965, w przedstawieniach *Dziadów* (1961), *Kordiana* (1962), I wersji *Akropolis* (1962), *Tragicznych dziejach doktora Faustusa* Marlowe'a (1963) zarzucono podział na scenę i widownię. W *Dziadach* była to wspólna dla widzów i aktorów „przestrzeń obrzędu". W *Kordianie* cała sala została przekształcona w szpital psychiatryczny, a widzowie, czynnie wciągnięci w działania teatralne jako „pacjen-

ci" i aktorzy, grający wariatów, umieszczeni byli na piętrowych łóżkach szpitalnych. W *Akropolis* (przy współpracy Józefa Szajny jako scenografa) potraktowane jako „plemion cmentarzysko" – Akropolis Wawelu przekształciło się w oświęcimski obóz zagłady. W *Doktorze Faustusie* widzowie siedzieli w refektarzu klasztornym wokół ustawionych w podkowę stołów, uczestnicząc w ten sposób w ostatniej wieczerzy Faustusa; całe jego życie – wzloty i upadki – rozgrywało się na powierzchni tych stołów i między widzami. We wrocławskiej realizacji *Księcia Niezłomnego* Calderóna – Słowackiego (1965) widzowie zostali odsunięci od aktorów – umieszczeni za wysokim ogrodzeniem, spoza którego widać było tylko ich głowy. „Stamtąd z góry, jakby w szczególnie skrzywionej perspektywie śledzą aktorów niby zwierzęta na wybiegu w ZOO; są jak obserwatorzy corridy, jak studenci medycyny, którzy przypatrują się operacji, jak wreszcie po prostu ci, którzy podglądają, a zatem *a priori* narzucają akcji sens moralnego wykroczenia" (Grotowski, 1990, s. 13). W *Apocalypsis cum figuris* (1968) – scenariuszu opartym na montażu różnych tekstów (*Biblii*, Fiodora Dostojewskiego, Simone Weil, Thomasa S. Eliota), który był kolejną po

Akropolis wg Stanisława Wyspiańskiego. Finał. Wersja III. Scenariusz i reżyseria Jerzy Grotowski, scenografia Józef Szajna. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1964

Akropolis konfrontacją z archetypem Zbawiciela – jednorodna przestrzeń była wspólna dla aktorów i widzów. Widzowie przyglądający się działaniom gromady kreującej swojego świętego stanowili grupę biernych obserwatorów.

Likwidacja odrębności sceny i widowni służyła tworzeniu na czas przedstawienia mikrospołeczności aktorów i widzów, włączonych w grę z tematem, stanowiących dwa niezbędne elementy tej gry. Grotowski podkreślał konieczność „reżyserowania" obu ansambli. Akcentował że: „chodzi przede wszystkim o to, aby dla każdego typu widowiska szukać właściwej mu relacji widz – aktor i wyciągać z niej wnioski w zakresie przestrzennej organizacji przedstawienia" (Grotowski, 1990, s. 14). U podłoża owej relacji, tak jak i wszystkich innych elementów „teatru ubogiego", legła zasada konfrontacji z mitem (religijnym, narodowym, literackim), transgresja i łamanie tabu.

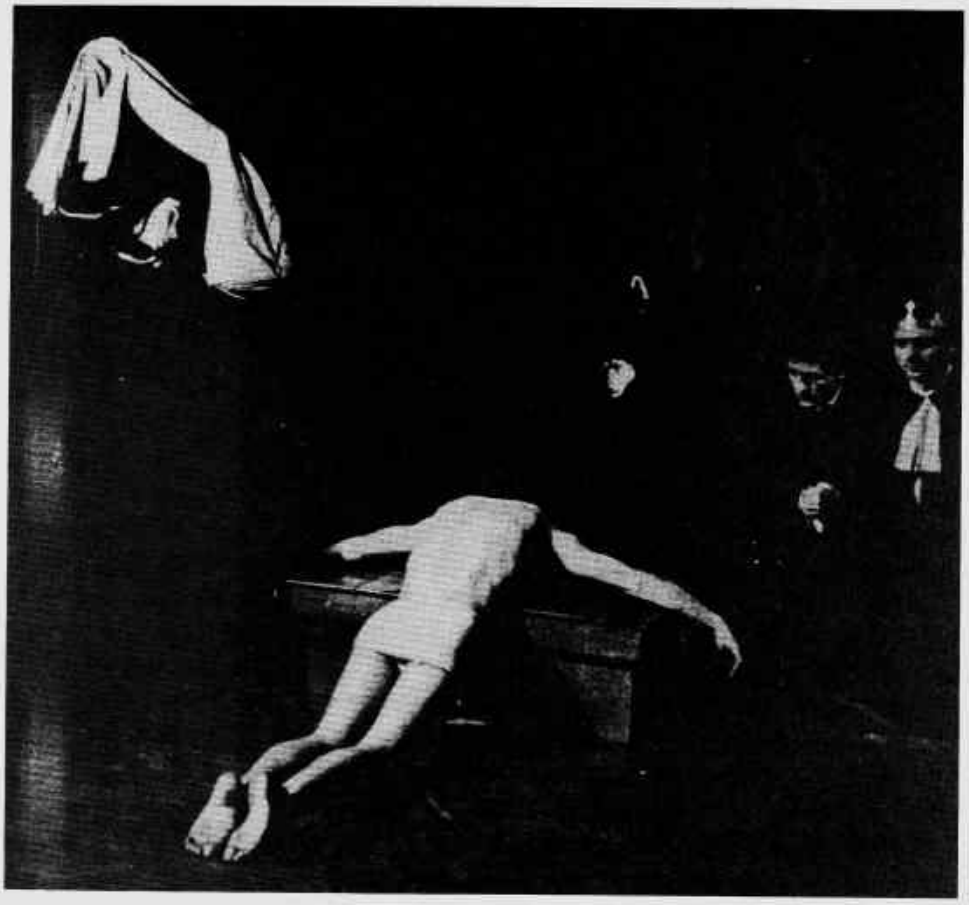
Spektakl jako akt transgresji

Pojmowanie teatru jako powołanego do łamania tabu wiązało się z refleksją nad najdawniejszą funkcją teatru, kiedy był jeszcze częścią życia religijnego, ale już stał się teatrem, „wyzwalał energię duchową widza przez wcielenie mitu i jego odświętne profanowanie, przekraczanie; w wyniku takiej operacji widz dostrzegał od nowa swoją prawdę osobistą w prawdzie mitu, przez element grozy dochodził do *katharsis*" (Grotowski, 1990, s. 17). W świecie współczesnym, w którym nastąpiło zanikanie mitów jako podłoża świadomości zbiorowej, nie jest już możliwa identyfikacja z nimi, lecz jedynie próba konfrontacji, tzn. próba wcielania się w mit z perspektywy dzisiejszej, a w konsekwencji wzajemna relatywizacja mitu i współczesności. Tak pojmowany teatr odrzuca zasadę iluzji i „przedstawiania", nie przestając jednak być „grą". Grą pomiędzy widzem i aktorem, aktorem i mitem, widzem i mitem. (Podobną praktykę – na zupełnie innym materiale i z innym nastawieniem – uprawiał Tadeusz Kantor, określając ją właśnie jako „grę z tekstem"). Już w okresie opolskim Grotowski podejmował grę z tym, co najgłębiej zakorzenione w polskiej świadomości zbiorowej – z mitem romantyzmu, a przede wszystkim z mitem romantycznej ofiary. Tak było w *Dziadach* i w *Kordianie*. Kluczowa dla przedstawienia *Dziadów* była scena Wielkiej Improwizacji, z monologiem Gustawa-Konrada, ukazana jako droga krzyżowa. Bohater obleczony w „romantyczny płaszcz" (rolę płaszcza spełniał zwykły kilim) krążył po całej sali uginając się pod ciężarem krzyża, którym była brzozowa miotła. Podobnie w *Kordianie* – najważniejsza scena monologu na Mont Blanc, rozgrywała się na łóżku w szpitalu psychiatrycznym; „Po wizycie u Papieża – Kordian sztywnieje w nagłym stuporze i odrętwiały pada na ręce pielęgniarzy [...] kładą go na wierzchniej kondygnacji jednego z łóżek, przywiązują, ściągają

zeń koszulę. Dozorca obwija mu przegub prawicy gumowym wężykiem i zastyga, trzymając w pogotowiu miseczkę na krew. Doktor unosi lancet i trwa tak chwilę: mierzy precyzyjnie w żyłę chorego. Działania te chłodne, sprawne i konkretne kontrastują z rozpaczliwą euforią Kordiana, który właśnie dokonuje najważniejszego w swym życiu aktu wyboru. Wreszcie głośny jego bełkot przechodzi w chrapliwy szept. Wtedy Doktor uderza lancetem, a operowany wybucha wrzaskiem: Ludy! Winkelried ożył! Polska Winkelriedem narodów! [...] Wielką scenę samoofiarowania się jednostki skontrapunktowano prozą medycznego zabiegu. Krew dosłowna miesza się z krwią metaforyczną; cierpienie urojone z prawdziwym, fizyczne z duchowym, cielesna drastyczność z poetyckim wzlotem" (Flaszen, 1964, s. 227 – 228). W obu przypadkach przedstawienie to aktualizacja wielkiego i świętego mitu świadomości zbiorowej „tu i teraz" w postaci bluźnierczej i pohańbionej. Zasada kontrapunktu, zestawiania ze sobą wzniosłego i trywialnego, materialnego i duchowego, patetycznego i śmiesznego – aktualizuje, wzniosły i groteskowy zarazem, mit w całej jego ambiwalencji. W odbiorze widza na przeżycie emocjonalne nakłada się surdyna sceptycznej refleksji i na odwrót – refleksję kontrapunktuje przeżycie emocjonalne. Ta kontrapunktyczność przedstawień Grotowskiego nazwana zostanie przez krytyka „dialektyką apoteozy i szyderstwa" (Kudliński, 1961). Na razie jest to naruszenie tabu kulturowego – umieszczenie „wysokiej" literatury romantycznej w ramach „niskiego" obrzędu. Aby dokonał się „teatr ubogi" musi nastąpić rewolucja w aktorstwie. Już jednak w *Dziadach*, *Kordianie*, a w jeszcze większym stopniu – w *Doktorze Faustusie*, widoczna jest prefiguracja tej „laickiej świętości", aktu ofiarowania, której uosobieniem stanie się Ryszard Cieślak w przedstawieniach *Księcia Niezłomnego* i *Apocalypsis cum figuris*.

Aktor „ogołocony" – akt całkowity

Odrzucając „teatr" bogaty Grotowski redukował w swoich spektaklach wszystkie elementy właściwe temu teatrowi, a nie powiązane bezpośrednio z działaniem aktorów. Coraz dalszemu ograniczeniu ulegała zatem architektonika przestrzeni. W *Księciu Niezłomnym* będzie to ów „płot" oddzielający widownię i centralna skrzynia – ołtarz Don Fernanda, w *Apocalypsis cum figuris* – nie ma już żadnych akcentów dzielących przestrzeń – jest jedna dla widzów i aktorów. Podobnie rekwizyt traci swoją mimetyczną funkcję – staje się i „gra": jego znaczenie tworzy aktor. Klasycznym przykładem wielofunkcyjności rekwizytu, stwarzanego każdorazowo przez aktora jest czerwone sukno z *Księcia Niezłomnego*. Pełni ono kolejno funkcje: płaszcza koronacyjnego Don Fernanda, chusty, na której wspiera głowę Don Fernand – Chrystus Frasobliwy, rózgi biczującej, całunu śmiertelnego spowijającego Księcia i wiele jeszcze innych. Podobna redukcja dotyczy mu-



Książę Niezłomny wg Calderóna – Słowackiego. Scenariusz i reżyseria Jerzy Grotowski, kostiumy Waldemar Krygier. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1965

zyki. Eliminowane jest wszystko, co nie wynika bezpośrednio ze scenicznych działań – tzn. nie jest głosami aktorów i odgłosami akcji, wszystko, co jest autonomiczne wobec aktora. I tak w *Akropolis*, określonym przez krytyka jako „oratorium pasyjne" (Osiński, 1972, s. 201) jedyną melodią „zewnętrzną" wobec akcji jest muzyka, grana na skrzypcach przez Harfiarza. Wszystko inne to głosy aktorów – w monodycznych recytatywach, odgłosy akcji – szuranie drewnianych chodaków, „gra" metalowego złomowiska i „cmentarzyska plemion" – brzęczenie rur, gwoździ, wreszcie finałowy dźwiękowy obraz histerii zbiorowej, budowanej z dźwięków nieartykułowanych – zawodzeń, szlochów, chichotów. Zasadą obejmującą wszystkie elementy spektaklu pozostaje zawsze nakładanie rytuału pohańbionego ná mit „wysoki". Istotne jest to, że w swojej „redukcji" aktora, poczynając już od *Dziadów* i *Kordiana*, Grotowski sprowadził go do „archetypu Zbawiciela". Jeszcze wyraźniejsze stanie się to w *Doktorze*

Faustusie, który sam siebie ofiarowuje w ostatniej wieczerzy z widzami. Salvator pohańbiony – trup więźnia – pojawi się w finale *Akropolis*. Nie bez racji Roger Planchon będzie zarzucał Grotowskiemu, że w każdy jego spektakl wpisana jest Pasja Chrystusa (Planchon, 1967). Jest to jednak zamierzenie w pełni świadome, acz prawie nie artykułowane. „Aktor ogołocony" to aktor, który uosabia archetyp Zbawcy – „niezłomnego", świętego Księcia (*Książe Niezłomny*), szalonego Proroka (*Apocalypsis cum figuris*) – to laicki święty.

Przywołując doświadczenia, które przywiodły go do nowego pojmowania aktorstwa, Grotowski powoływał się na całą prawie dwudziestowieczną Reformę Teatralną: „ćwiczenie Dullina na rytm postaci, badanie przez Delsarte'a reakcji odśrodkowych i dośrodkowych w zachowaniu się człowieka, Stanisławski w zakresie «działań fizycznych», trening biomechaniczny Meyerholda i próby łączenia tego typu ekspresji zewnętrznej ze szkołą Stanisławskiego, czynione przez Wachtangowa. Interesowały mnie metody szkolenia, a zwłaszcza treningu aktorskiego w teatrze orientalnym, np. w Operze Pekińskiej, w indyjskim teatrze kathakali i japońskim teatrze NO" (Grotowski, 1990, s. 8). Wszystkie te związki były podkreślane przy wielu okazjach – zwłaszcza z Konstantym Stanisławskim i polską „Redutą" Juliusza Osterwy.

Budując swój teatr ubogi, odrzucając wielość tworzyw teatru bogatego, Grotowski przeciwstawił „aktorowi-kurtyzanie" – „aktora-świętego". „Istnieje mit, obiegowe przeświadczenie, że aktor o pewnym zasobie doświadczeń zdobywa tzw. «arsenał środków» – tzn. sposobów, trików, zabiegów technicznych – dzięki którym, stosując do każdej roli określony stopień kombinacji może osiągnąć wysoki stopień ekspresji i wzbudzić poklask. Pomijając fakt, że każdy «arsenał środków» musi sprowadzać się do pewnej ilości stereotypów (sztamp) trzeba stwierdzić, że tego rodzaju proceder łączy się dość ściśle z tym, co określiliśmy jako aktorską prostytucję. Różnica między techniką aktora-kurtyzany i aktora – «świętego» [...] jest w praktyce identyczna z tą, która dzieli umiejętności kurtyzany od aktu oddania się i przyzwolenia zrodzonego z rzeczywistej miłości, to znaczy – ofiarowania siebie. [...] Technika aktora – «świętego» byłaby więc techniką indukcyjną, techniką eliminacji, w przeciwieństwie do techniki aktora-kurtyzany – dedukcyjnej, sumującej umiejętności" (Grotowski, 1990, s. 24). Aktor w procesie pracy musi być więc niejako istnieniem w stanie czystym, „tu i teraz", musi eliminować wszystko, co jest zewnętrznym językiem kultury – kultury europejskiej. W metodzie Grotowskiego zamiast synkretyzmu tworzyw jednej kultury pojawia się bowiem synkretyzm wielokulturowy. Mówiąc skrótowo jest to metoda Stanisławskiego oraz elementy negatywnej filozofii (taoizmu, buddyzmu Zen) – „nieczynienia", receptywnej pasywności jako podstawy poznania świata. System Grotowskiego – to Stanisławski postawiony na głowie. O ile bowiem Stanisławski w swojej praktyce kładł nacisk na swoistą „reprodukcję" codziennego prze-

życia, o tyle Grotowski akcentuje kreatywność, wychodząc z założenia, że to „znak, a nie potoczna naturalność jest właściwą nam elementarną ekspresją" (Grotowski, 1990, s. 10). A więc zamiast postulowanej przez Stanisławskiego „naturalności" aktora Grotowski zakłada, iż u początku jego kreacji jest sztuczność, elementarny znak; wędzidło i forma przeżycia. Dyspozycyjność aktorską tego typu buduje się zupełnie innymi środkami, którym autor *Ku teatrowi ubogiemu* nadaje ogólne miano *via negativa* – droga przez negację. Skoro znak jest pierwotny – „organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem; słowem, aby ciało jak gdyby ulegało unicestwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z wizualnym przebiegiem procesów duchowych. W tym sensie jest to *via negativa*: nie sumowanie sprawności, ale eliminowanie przeszkód. [...] Proces, o którym mowa wiąże się z koncentracją, ufnością, niemal zatraceniem w fachu, nie jest woluntarny. Wiąże się ze stanem bierności (bierna gotowość do realizowania aktywnej partytury), z postawą psychiczną, w której nie «chce się to zrobić», ale raczej jak gdyby «rezygnuje się z czynienia»" (Grotowski, 1990, s. 9). W ten sposób – „ogołocony" z automatycznych i reprodukujących znaków kultury – aktor staje przed nami w akcie czystego istnienia, w akcie „ofiarowania". Wschodnia droga kontemplacyjnej, receptywnej pasywności prowadzi do zachodniego mitu „zbawcy", ofiarowującego siebie całego, staje się przekroczeniem, transgresją codzienności, sprowadzając istotę ludzką do psychofizjologicznej „laickiej świętości". „Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu. Naruszenie intymności żywego organizmu, odsłonięcie go w jego fizjologicznym konkrecie i wewnętrznych impulsach tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy" (Grotowski, 1990, s. 18). Taki właśnie akt Grotowski i Flaszen określają jako akt całkowity: „Akt ten winien funkcjonować jako odsłonięcie siebie. [...] Akt ten można osiągnąć jedynie na gruncie własnego życia – ów akt, który ogołaca, obnaża, odsłania, objawia, odkrywa. [...] W momencie, kiedy aktor ów akt osiąga staje się fenomenem *hic et nunc*; to ani opowiadanie, ani tworzenie iluzji – to czas teraźniejszy. [...] jeżeli akt następuje, wówczas aktor, tj. istota ludzka przekracza etap połowiczności, na jaki skazujemy się w życiu codziennym. Zanika przedział między myślą a uczuciem, ciałem i duszą, świadomością i podświadomością, widzeniem i instynktem, seksem i mózgiem; aktor dopełniwszy tego osiąga całkowitość [...] Jeżeli aktor potrafi dopełnić tego rodzaju aktu i to w zderzeniu z tekstem, który zachował dla nas swoją żywotność – reakcja, która w nas powstaje, zawiera osobliwą jedność tego, co indywidualne i zbiorowe. [...] To fenomen działania całkowitego (oto dlaczego chciałoby się to nazwać aktem totalnym)" (Grotowski, 1990,

Apocalypsis cum figuris. Reżyseria i dekoracje Jerzy Grotowski. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1968

s. 83). Mówiąc najogólniej: kreacja aktora zasadzała się u Grotowskiego na synkretyzmie kulturowym – była odtworzeniem (mimetyzmem kulturowym) zachodniego, chrześcijańskiego archetypu – przy zastosowaniu empirycznej „techniki" (ściśle związanej z filozofią jedności istnienia ludzkiego) pasywnej receptywności kultur Wschodu.

Zjawiskową realizację znalazła formuła „aktora ogołoconego" i aktu całkowitego w wielkim aktorze, Ryszardzie Cieślaku: Księciu Niezłomnym i Ciemnym z *Apocalypsis cum figuris*. „I nie to jest decydujące, że aktor wspaniale operuje głosem, że nagim swoim ciałem rzeźbi ruchome kształty o przejmującym, skupionym wyrazie i że czyni to w sposób mistrzowski; i nie to nawet, że w zespoleniu techniki głosu i techniki ciała, które stanowią jedność, w długich wyczerpujących monologach, jest w obu tych wymiarach – cielesnym i głosowym – na granicy akrobacji. [...] O ile bowiem zastanawiające osiągnięcia techniczne Grotowskiego w jego pracy z aktorem śledziliśmy dotąd i stwierdzali wielokrotnie, o tyle przecież bardziej

sceptycznie przyjmowaliśmy w jego wywodach to wszystko, co w myśl tych wywodów miało określać twórczość aktorską jako «akt transgresji», jako eksplorację, sublimację i przeniesienie głęboko tkwiących psychicznych treści. Ten sceptycyzm musi wszelako ulec zakwestionowaniu w obliczu kreacji Ryszarda Cieślaka" (Kelera, 1969, s. 188). W *Apocalypsis cum figuris* Cieślak, wykreowany dla żartu przez wspólnotę – z wiejskiego przygłupka – Zbawcą rzeczywiście się stawał. Laicki „święty", jednoczący w sobie to, co jednostkowe i to, co zastygło w świadomości zbiorowej mitu.

Znaczenie i wpływ praktyki Grotowskiego

Historia Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego jest jednym z najdonioślejszych dokonań sztuki teatru w XX wieku. Odwołując się do Stanisławskiego i do etosu „Reduty" – dokonał on swoistej „ejdetycznej redukcji" teatru do jego istoty, zaproponował nowe aktorstwo, opierające się na psychofizycznej jedności człowieka. „Rewolucja" ta, odbywająca się w systemie totalitarnym, miała – acz jej twórcy nigdy o tym głośno nie mówili – także swoje społeczne, pozateatralne konsekwencje: przywracała człowiekowi – rozbitemu przez ideologie XX wieku na „biologiczną masę" i jednostkę ideologicznie kształtowaną – jego ludzką, „świętą" jedność. Liczne podróże i staże, prowadzone przez członków Teatru Laboratorium, poczynając od roku 1965, szeroko spopularyzowały idee Grotowskiego w Europie i w Ameryce. Programowa książka *Ku teatrowi ubogiemu*, tłumaczona była na wiele języków, artykuły i wykłady Grotowskiego publikowała prasa teatralna na całym świecie. Doświadczenia wyniesione z Laboratorium przeniósł na grunt skandynawski i szerzej europejski, Eugenio Barba, twórca Odin Theatret i ośrodka poszukiwań teatralnych w Holstebro.

Wpływ idei Grotowskiego na teatr zawodowy w Polsce – z natury metody – był nikły, mimo że wielu aktorów uczestniczyło w organizowanych we Wrocławiu stażach. Niejako równolegle – trudno tu mówić o wpływie – z działalnością Grotowskiego rozwijała się twórczość Konrada Swinarskiego, który przywrócił sens wspólnocie artystycznej w obrębie grupy, ukształtował w Starym Teatrze typ „aktorstwa osobowości", budował swoje spektakle na podobnej zasadzie dialektyki „szyderstwa i apoteozy".

Twórczym nawiązaniem do praktyki Grotowskiego stało się aktorstwo w Teatrze Ósmego Dnia. „Akt całkowity" w praktyce tego zespołu przekształcił się w akt penetrujący całą rzeczywistość społeczną. Zasadę dialektyki w budowie spektaklu, zasadę *parodia sacra* realizuje w swojej działalności Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego. *Żywot protopopa Awwakuma* z roku 1983 jest – poszerzoną o etniczne motywy z polskich Kresów Wschodnich – swoistą transpozycją *Apocalypsis cum figuris*.

Bibliografia

BURZYŃSKI Tadeusz, OSIŃSKI Zbigniew, 1978, *Laboratorium Grotowskiego*, Warszawa.

DZIEDUSZYCKA Małgorzata, 1974, *„Apocalypsis cum figuris". Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Warszawa.

FLASZEN Ludwik, 1964, *„Dziady", „Kordian", „Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3.

GRODZICKI August, 1979, *Jerzy Grotowski*, w: *Reżyserzy teatru polskiego*, Warszawa.

GROTOWSKI Jerzy, 1962, *Możliwość teatru. Materiały warsztatowe Teatru 13 Rzędów*, Opole.

GROTOWSKI Jerzy, 1990, *Aktor ogołocony; Ku teatrowi ubogiemu; Teatr a rytuał*, w: *Teksty z lat 1965 – 1969*, Wrocław.

INSTYTUT Laboratorium. Teksty, 1975, Wrocław.

KELERA Józef, 1969, *Teatr w stanie łaski*, w: J. Kelera, *Pojedynki o teatr*, Wrocław.

KUDLIŃSKI Tadeusz, 1961, *„Dziady" w 13 Rzędach, czyli Krakowiacy w Opolu*, „Dziennik Polski", nr 159.

OSIŃSKI Zbigniew, 1972, *„Akropolis" w Teatrze Laboratorium*; *Doktryna twórcza Teatru Laboratorium*; *„Książę Niezłomny" Jerzego Grotowskiego*, w: Z. Osiński, *Teatr Dionizosa*, Kraków.

OSIŃSKI Zbigniew, 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa (wyczerpująca bibliografia).

PLANCHON Roger, 1967, *Planchon o Grotowskim*, „Kierunki", nr 5 – 6.

PUZYNA Konstanty, 1971, *Powrót Chrystusa*; *Załącznik do „Apocalypsis"*, w: K. Puzyna, *Burzliwa pogoda*, Warszawa.

TEMKINE Raymonde, 1968, *Grotowski*, Lozanna.

TEATR FAKTU

Marta Fik

Ustalenia terminologiczne * Teatr faktu na Wschodzie i na Zachodzie * Teatr faktu w Polsce

Ustalenia terminologiczne

Termin „teatr faktu", mimo iż przywoływany w publicystyce teatralnej dość często, nie ma ścisłej definicji. *Słownik współczesnego teatru* Małgorzaty Semil i Elżbiety Wysińskiej (wyd. II, Warszawa 1990) określa tym mianem „nurt reportażowo-dokumentalny" dodając „Dramat faktu stanowi uporządkowaną relację na wybrany temat, wyprowadzoną z dokumentów. Jego struktura, sposób przystosowania tych dokumentów do potrzeb sceny zawiera w sobie określoną propozycję teatralną. Stąd utożsamienie pojęć dramatu faktu i teatru faktu [...]. Elementy teatru faktu czasem pojawiają się także w spektaklu [...] opartym na scenariuszu, który powstaje w określonym zespole tylko dla jego potrzeb". Określenie to, z pozoru równie wyczerpujące, jak lakoniczne, budzi wiele wątpliwości. Po pierwsze, kładzie ono nacisk na słowo „dramat", mając zresztą na uwadze jeden tylko typ dramatu – ten mianowicie, którego rygorystyczna konstrukcja (jak np. w *Dochodzeniu* Petera Weissa) wymusza niejako taki, a nie inny kształt spektaklu (o czym trudno już mówić w przypadku przywoływanego w haśle *Namiestnika* Rolfa Hochhutha). Po wtóre, przechodzi do porządku nad typem widowisk przynależnych niewątpliwie „teatrowi faktu", a opartych w całości na montażach czy scenariuszach i to scenariuszach, które powstawały niekoniecznie „w określonym zespole" i bywały wykorzystywane przez różne sceny oraz przez teatr telewizji. Po trzecie wreszcie – co najistotniejsze – nie precyzuje się tu charakteru owej „uporządkowanej relacji", nie jest więc jasne, jak dalece może ona być np. subiektywna i rozbudowana.

To ostatnie niedopowiedzenie ma swe poważne konsekwencje: odbija się nie tylko na sposobie interpretacji terminu przez eseistów, ale i znawców przedmiotu, a także bibliografów obejmujących swoim zainteresowa-

niem zarówno przedstawienia będące kompozycją różnego rodzaju dokumentów, ograniczające do minimum odautorski komentarz oraz rezygnujące całkowicie z wykraczającej poza dokument fabuły, jak i te, które posługują się nimi w znacznym stopniu, nie rezygnując nawet z fikcji. W tym drugim przypadku mówi się zazwyczaj o literaturze faktu, którą *Słownik terminów literackich* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (wyd. II, Warszawa 1988) definiuje następująco: „współczesna literatura narracyjna o charakterze przede wszystkim dokumentalnym (reportaż), zazwyczaj częściowo beletryzowana, mająca głównie na celu wiarygodną relację o autentycznych wydarzeniach". I tu także trudno wymierzyć stopień tolerancji owych „przede wszystkim", „częściowo" i „głównie". Jeśli je nieco rozszerzyć można wszak do literatury faktu przyłączyć choćby niektóre powieści historyczne.

I istotnie – jak wskazuje praktyka – do literatury faktu, a zwłaszcza teatru faktu, zalicza się dzieła dość od siebie odległe. Świadczy o tym m.in. repertuar scen, które na swym szyldzie umieszczały oficjalną nazwę „Teatr faktu".

Owa niemożność jednoznacznego sprecyzowania terminu wydaje się zresztą nieunikniona. Wiąże się ona bowiem z pewną dwuznacznością samego zderzenia faktów i sztuki; w wypadku teatru ma ono zresztą charakter o wiele bardziej skomplikowany niż w literaturze, bo idzie tu o sztukę „wielopiętrową" (dramat bądź scenariusz, reżyseria, aktorstwo, scenografia, rekwizyty). Nawet najbardziej ascetyczny „faktomontaż" rządzi się w znacznym stopniu przynależnymi sztuce scenicznej prawami, prezentowany materiał podlegać musi – z tego punktu widzenia – selekcji, a więc i interpretacji. Cóż dopiero mówić o spektaklach, które za dokument *sensu stricto* uznają zbeletryzowany reportaż, niezweryfikowany komentarz prasowy, korespondencję, pamiętniki, wspomnienia, a wreszcie – wykorzystujący wszystkie te gatunki – dramat faktu.

Nie dość oczywista wydaje się także kategoria wiarygodności. Wbrew częstemu mniemaniu nie zawsze decyduje o niej rodzaj wykorzystywanego przez teatr faktu materiału. Bardzo często – o czym będzie mowa dalej – właśnie spektakle oparte na dokumentach źródłowych manipulowały w sposób tendencyjny „prawdą" czy to przez odpowiednią selekcję, czy stwarzanie kontekstów całkowicie niezgodnych z tym, co zdarzyło się rzeczywiście. Złudne wydaje się także przekonanie, iż bliższy dokumentu jest teatr tzw. reżyserii ukrytej i aktorstwa nie eksponującego nadmiernie indywidualność samego artysty. Wszak odczucie teatralnego fałszu, sztuczności może w większym stopniu towarzyszyć przedstawieniom powściągliwym niż rozbudowanym inscenizatorsko. Zależy to również od prezentowanego tematu; im bliższy publiczności w czasie (a więc często osobiście doświadczony) i bardziej drastyczny, tym gorzej znosi konwencję „gry", nawet ograniczonej do minimum.

Wszystkie te trudności nie oznaczają jednak, iż nie można ustalić pewnych warunków, które „teatr faktu" winien – przy całej swej różnorodności – spełniać. Za zasadnicze można uznać:

1) ograniczenie bądź redukcję fikcji na rzecz zdarzeń autentycznych;

2) podporządkowanie środków czysto artystycznych prezentowanemu tematowi, co nie musi oczywiście przesądzać o charakterze spektakli: mogą być kameralne, oparte niemal wyłącznie na dialogu, lub monumentalne, pełne działań i statystów;

3) odwołanie się głównie do pozaestetycznej wrażliwości widza w tym sensie, że treść ma stać się dla niego ważniejsza niż forma, co oczywiście nie powinno oznaczać lekceważenia tej ostatniej.

Teatr faktu na Wschodzie i na Zachodzie

Teatr faktu utożsamia się na ogół z teatrem politycznym, mimo iż pojęcia te nie zawsze się pokrywają. Nie każdy teatr polityczny musi być teatrem faktu i nie każdy teatr faktu ma charakter polityczny. Może nim być wszak spektakl oparty na dokumentach dotyczących obyczaju, na kronikach sądowych ze spraw czysto kryminalnych, na biografiach uczonych bądź artystów *etc.* Bliskość teatru faktu i teatru politycznego jest jednak niewątpliwa – choćby przez to, iż oba narodziły się właściwie w latach dwudziestych (wtedy także wyodrębniono kategorię „literatura faktu") i wiązały się głównie z twórczością Erwina Piscatora w Niemczech oraz teatru porewolucyjnego w Rosji. Do „teatru faktu" zaliczano niekiedy tzw. agitki, posługujące się swoistą propagandową symboliką (wykorzystywały ją wielkie widowiska plenerowe, jak *Apoteoza pracy* czy *Walka pracy z kapitałem* w Piotrogrodzie, oraz spektakle kameralne) – obwożone m.in. w „pociągach agitacyjnych" po całym kraju i wystawiane na dworcach, ulicach, w klubach, koszarach *etc.*; najczęściej w kształcie bliskim wiecom czy demonstracjom. Były to zarówno spektakle poważne, jak i teatry rewolucyjnej satyry. Materiał wyjściowy był różny – czasem odwoływano się do konkretów (m.in. *Leńskie wydarzenia*, *Armia Czerwona*, *Przemówienie Plechanowa pod Soborem Kazańskim w 1876* w jednym ze studiów Proletkultu). Od roku 1926 tzw. Błękitne Bluzy – czynni od początku lat trzydziestych działacze ruchu estradowo-teatralnego – upowszechniają „żywe gazety", czyli widowiska najczęściej cyrkowo-estradowe na aktualne tematy. Miały one swe odpowiedniki w Niemczech, Czechosłowacji, Polsce, a od czasu wielkiego kryzysu światowego także w Stanach Zjednoczonych.

Wszystkie te gatunki umieścić można jednak ledwie na pograniczu teatru faktu. Najbardziej klasyczną jego odmianą był zrealizowany przez Piscatora w Grosses Schauspielhaus dramat dokumentalny *Trotz alledem* (*Pomimo wszystko*, 1923) Gasbarry'ego i Piscatora, w którym wykorzystano filmy dokumentalne (po raz pierwszy na tę skalę) z archiwum Rzeszy,

fotografie, projekcje filmowe, fragmenty przemówień, artykułów prasowych, odezwy, ulotki.

Postać mniej czystą miała natomiast *Revue Roter Rummel* (*Czerwona rewia*, 1924) tychże twórców, obywająca się wprawdzie bez literatury, wykorzystująca natomiast materiały faktograficzne, wprowadzająca jednak postaci i sceny alegoryczne (m.in. rozgrywany na ringu mecz, w którym bokser – symbolizujący komunizm – pokonuje swych ideowych przeciwników). Była to forma niezwykle popularna, podobnie jak spektakle, w których łączono materiał dokumentalny z literackim i to niekoniecznie z „literaturą faktu". Odwrotnie – ich podstawą bywały bardzo często utwory klasyczne, bogato inkrustowane dokumentami i relacjami dotyczącymi teraźniejszości. Miały one wiele odmian, by wymienić Piscatorowskie *Hopla żyjemy* (1927), gdzie to zaadaptowana przez teatr sztuka Ernsta Tollera została uzupełniona przez dawane z głośnika komunikaty i film dokumentalny, nakręcony na potrzeby premiery m.in. w schronisku dla bezdomnych i fabryce, a także Meyerholdowskie *Jutrznie* Emile'a Verhaerena (1920), gdzie w opublikowany w 1898 r. tekst sztuki wpisano komunikaty agencji Rosta z frontu, teksty ulotek – rozrzucanych także z balkonu – a nawet improwizowane aktualne kwestie (18 listopada na przykład „zjawiający się zgodnie ze scenariuszem Zwiastun zwrócił się do bohatera sztuki ze słowami – «To co mam wam powiedzieć, blednie wobec gigantycznych wydarzeń, które rozegrały się w teatrze działań wojennych na Krymie»") (Zołotnicki, 1980).

W podobny sposób traktowano współczesne sztuki o tematyce historycznej. Do *Burzy nad Gotlandią* Ehma Welka (1927) z akcją umieszczoną w roku 1400 wprowadzony został przez Piscatora m.in. Lenin, który na dodatek – w stylizowanym na dokument finałowym filmie – ścięty zmartwychwstał – urastając do rangi zwycięskiego symbolu.

Czasem zresztą w materię literacką ingerowało samo życie. Na przykład w trakcie przedstawienia *Don Carlosa* z Szalapinem w roli tytułowej w Domu Ludowym w Piotrogrodzie w dniu 25 października (7 listopada) 1917 r. na widownię weszli żołnierze czekający na sygnał do ataku na Pałac Zimowy, rozległy się też strzały z „Aurory". Spektakl *Komiwojażera wolności* w Piotrogrodzie został zaś 2 stycznia 1918 r. zerwany przez oddział zbrojny, nakazujący natychmiastowe zawieszenie sztuki.

Do teatru faktu zaliczyć też trzeba inscenizacje oparte na samodzielnych scenariuszach, a odtwarzające autentyczne wydarzenia, jak choćby olbrzymie widowiska typu: *Wielka Rewolucja* (1918), *Czerwony rok* (1918), *Zdobycie Pałacu Zimowego* – w Moskwie z okazji kolejnych rocznic Rewolucji Październikowej; podobnie w Piotrogrodzie: *Blokada Rosji* o wojnie 1920 r. czy *Bunt na pancerniku Potiomkin* (1930) i inne.

Bardzo istotnym elementem teatru faktu była sceneria. Teatr ten, podobnie jak cały teatr polityczny lat dwudziestych i trzydziestych, dążył do przełamania tzw. pudełka, a nawet do wyjścia poza budynek teatralny: do

fabryk – jak w zrealizowanych przez zespół Proletkultu przy współpracy Siergieja Eisensteina *Maskach przeciwgazowych* Siergieja Tretiakowa odegranych w hali produkcyjnej gazowni moskiewskiej (1924), do lokali związkowych, sal wiecowych, na place i ulice. Wiązało się to z intencją nadania spektaklom możliwie „autentycznego" charakteru – i tak np. w niektórych spektaklach wspominanych już *Jutrzni* Wsiewołoda Meyerholda „drzwi były otwarte na oścież i zimowa zamieć wdzierała się czasem do foyer i na korytarze teatru, sprawiając, że ludzie podnosili kołnierze. Loże pozbawiono balustrad" (Zołotnicki, 1980). Widowiska uliczne miały stwarzać wrażenie rzeczywistych walk, buntów czy rewolt – z udziałem mas (liczba aktorów i statystów w *Zdobyciu Pałacu Zimowego* wynosiła np. 8 tysięcy). Przestawienia miały jednoczyć twórców i publiczność na podobnej zasadzie co wiece czy demonstracje; zdarzało się, że na widowni zasiadali członkowie zespołu, nie biorący udziału w spektaklach, aby podnieść temperaturę odbioru. Aktorzy występowali na ogół bez charakteryzacji i kostiumu. Ideałem miał być aktor-proletariusz. Już I Ogólnorosyjska Konferencja Proletariatu we wrześniu 1918 r. przyjmuje jednogłośnie rezolucję mówiącą m.in. o konieczności tworzenia nowych kadr aktorskich, wywodzących się ze środowiska robotniczego. Robotnika-aktora pragnie wychować Piscator. Co więcej, ów robotnik-aktor „musi wyrobić w sobie sprawność techniczną, ale nie może oderwać się od produkcji" (Witold Wandurski, „Dźwignia" 1927, nr 4), aby nie stracić więzi z własnym środowiskiem i jego problemami. Jest to oczywiście założenie utopijne.

Teatr faktu okresu dwudziestolecia – wówczas niewątpliwie po prostu jedna z licznych odmian teatru politycznego – obejmuje zarówno tekst, reżyserię, scenografię, jak i aktora. Uderza znaczna niezależność tego teatru od literatury, także tej zwanej literaturą faktu; jeśli ją przywołuje to na zasadzie pretekstu, często obywa się w ogóle bez pomocy pisarza.

Wszystko to można odnieść również do przedstawień tak zwanego teatru alternatywnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na Zachodzie, mimo iż zasada, cel działania i repertuar owych zespołów były diametralnie odmienne od teatru politycznego lat dwudziestych i trzydziestych. Niewątpliwie jednak część realizacji da się do teatru faktu zaliczyć, by wspomnieć bodaj spektakle odwołujące się do wojny w Wietnamie (m.in. dwie wersje *Fire*, 1962, 1966 – 1968 The Bread and Puppet Theatre oraz *US* Petera Brooka, 1966), rządów junty w Chile (m.in. publicystyczno-dokumentalny spektakl *Chile, Chile* Josepha Chaikina zrealizowany z zespołem Theatre of Latin Amira w Nowym Jorku w 1975 czy *Terror – Bildes aus Chile nach dem Putsch* zespołu Kollektiv Rote Rube z Monachium 1974), a także niwelujące do maksimum granicę między rzeczywistością i fikcją przedstawienia *The Brig*, 1963 (o wojskowym obozie karnym) i *The Connection*, 1959 (o narkomanach) zespołu Living Theatre.

Zresztą większość zespołów tego typu miała w repertuarze przynajmniej jedną realizację, dającą się umieścić, jeśli nie w ramach teatru faktu,

to w jego pobliżu (m.in. alegoryczne spektakle zespołu Communa z Lizbony czy *Rok 1789* i *Rok 1793* Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine).

Uniezależnienie od tradycyjnej literatury było w tym okresie znacznie większe niż przed czterdziestu laty, realizacje te były w większości kreacjami zbiorowymi i opierały się wyłącznie na scenariuszach mających w dodatku swe warianty i nie wykluczających pewnego stopnia improwizacji.

A jednak termin „teatr faktu" zyskał po latach prawo obywatelstwa nie dzięki owym zespołom a dramatopisarzom. Nie jest – być może – sprawą przypadku, iż wszyscy oni byli mieszkańcami zachodnich Niemiec. W latach sześćdziesiątych powstały tutaj m.in.: *Namiestnik* (1963 – prapremiera w inscenizacji Piscatora) i *Soldaten* (1967) Rolfa Hochhutha, *Przesłuchanie J. R. Oppenheimera* (1964) i *Joel Brand* (1965) Heinara Kipphardta, *Pieśń o luzytańskim straszydle* (1967) oraz *Viet-Nam Discours* (1968) Petera Weissa. Hochhuth, Kipphardt, Weiss – uchodzą za głównych twórców tego gatunku, czasem zalicza się do nich także Tankreda Dorsta z jego *Tollerem* (1968) i *Na Chimboraso* (1974).

W pobliżu tak pojętego teatru faktu umieścić też można *Incydent w Vichy* Arthura Millera nawiązujący – podobnie jak *Dochodzenie* Weissa – do procesu frankfurckiego. Ogromna większość tych sztuk sięgała do okresu II wojny światowej, wykorzystując materiały dokumentalne w niejednakowym wymiarze. I tak np. *Namiestnik* (milczenie Watykanu wobec zbrodni niemieckich, głównie – zagłady Żydów i obozów koncentracyjnych) miesza dokument z fikcją literacką i jest raczej traktatem polityczno-etycznym, podobnie jak *Soldaten* (bombardowanie Drezna w 1945 r.). *Przesłuchanie J. R. Oppenheimera* o wiele teatrowi faktu bliższe zarówno formą, jak i materiałem (raporty Komisji do Spraw Energii Atomowej), ma także ambicje szersze: tytułowa sprawa ma być pretekstem do rozważań na temat moralności. Najbardziej jednolitą strukturę ma niewątpliwie *Dochodzenie* oparte na sprawozdaniach procesu frankfurckiego i jako proces skonstruowane. O jego literackości świadczy tu głównie swoista stylizacja językowa, którą określa podtytuł: *Oratorium w 11 pieśniach*. Utwór napisany jest prozą rytmiczną – co zresztą inscenizatorzy na ogół lekceważą. Inne sztuki Weissa nie zachowują już tak rygorystycznej czystości gatunku.

Samo pojęcie „teatru faktu" nie oznacza więc i tutaj jednorodności, mimo niewątpliwej – we wszystkich tych utworach – dbałości o autentyzm, odwoływania się do konkretnych wydarzeń, korzystania z szeroko pojętego dokumentu. Do teatru faktu zaliczane bywa zresztą przez krytykę niemiecką także *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* Weissa, co kieruje myśl ku nazbyt już wielkiej liczbie dzieł, które w pojęciu „teatru faktu" z pewnością się nie mieszczą, choć mają z nim pewne punkty wspólne (choćby *Morderstwo w katedrze* Thomasa Eliota). Pojęcie zostało wszakże przywołane i jeśli stosować je do sztuk wyliczonych na wstępie, a więc odnoszących się wprost do współczesności lub przeszłości na tyle niedalekiej, że określają tę współczesność wprost, należałoby mianem teatru faktu

określić także dysydencką dramaturgię Vaclava Havla, Pavela Kohouta czy Egona Landovskiego.

Współczesne dramaty faktu to w większości utwory kameralne (stąd duża łatwość wystawiania autorów czeskich w teatrze domowym po 13 grudnia 1981 r. w Polsce), nie wymagające – inaczej niż scenariusze i adaptacje sprzed lat czterdziestu – żadnego nowego modelu teatru.

Od teatru faktu z okresu międzywojennego różnią się też i tym, że mimo swej polityczności nie mają charakteru propagandowego. Służą raczej przypominaniu i piętnowaniu zjawisk, które łatwiej przedstawić za pomocą dokumentu (czy też stylizacji na dokument) niż beletryzacji.

Opinię taką wyrażała i publiczność – stąd ogromny – do połowy lat siedemdziesiątych – rezonans choćby *Namiestnika* (premiery w 26 krajach, m.in. inscenizacja Brooka) i *Dochodzenia* (równolegle 14 premier we wschodnich i zachodnich Niemczech oraz w Anglii). Bardzo szybko sztuki te trafiły i na sceny polskie.

Teatr faktu w Polsce

Tradycja teatru faktu była w Polsce dość uboga. Dokonania międzywojenne wynikały bardziej z fascynacji teatrem radzieckim i niemieckim niż były efektem własnych – skromnych – doświadczeń. Wprawdzie już na przełomie wieków amatorskie sceny robotnicze wystawiały tzw. żywe obrazy czy to alegoryczne (m.in. *Prawda zrywająca kajdany wychodzi na wolność*, Lwów 1892) czy to faktograficzne (choćby *Napad żandarmów na drukarnię rewolucyjną*, Łódź 1900 lub *Epizod z czasów komuny – rozstrzelanie chłopca*, Kraków 1911). Były to jednak ledwie precedensy.

Sceny robotnicze lat 1918 – 1939 gustowały raczej w edukacyjnym upowszechnianiu klasyki, w montażach wierszy i fragmentów sztuk, o wiele rzadziej okazując np. zainteresowanie utworami pisanymi specjalnie na ich użytek (wyjątek stanowi tu rzeczywiście popularna *Śmierć Okrzei* B. Bakala).

Najbliższe konwencji teatru faktu były liczne realizacje *Tkaczy* Gerharta Hauptmanna, stylizowane na „życiową prawdę" i odbierane wciąż – mimo grymaszeń krytyki w tym względzie – jako utwór mówiący o sytuacji aktualnej.

Teatr polityczny *sensu stricto* tworzyli wówczas ludzie o radykalnie lewicowych poglądach. Jednak zarówno Witold Wandurski, w latach 1925 – –1926 kierownik Sceny Robotniczej w Łodzi, jak i prowadzący od roku 1930 Teatr Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych w Sosnowcu – Adam Polewka gustowali raczej w alegorycznych agitkach, bo do tej kategorii zaliczyć wypada i „plakaty sceniczne" Wandurskiego, i *Sacco i Vanzetti* Polewki. Z teatrem faktu (głównie w rozumieniu Piscatorowskim i Meyerholdowskim) łączyło je jednak sporo. I tak w inscenizacji *Giełdy*

światowej (1923) wprowadzającej postaci Pana Krokodyla, Pana Szakala *etc.* – przedstawione w sposób bliski karykaturom George'a Grosza – przeciwstawiony im tłum robotników występował bez charakteryzacji i teatralnego kostiumu, część aktorów posadzono po prostu pośród widzów, a didaskalia informowały, iż spektakl może się rozgrywać „w zwykłej sali związku zawodowego bez sceny". W napisanej już na emigracji w Berlinie (1928/1929) sztuce *W hotelu „Imperializm"* zaprojektował Wandurski filmy „ilustrujące budownictwo socjalistyczne w ZSRR" oraz „rewolucję kulturalną" tamże, wprowadzając ponadto do tekstu fragment odezwy Kominternu. *Sacco i Vanzetti* Polewki został wystawiony (reżyseria S. Wolicki) na inaugurację sosnowieckiej sceny (mimo że bohaterem głównym był rządzący światem Dolar) niektóre epizody konstruowano na wzór teatru faktu, nie mówiąc już o tym, że tematem sztuki był toczący się przed sądem amerykańskim proces włoskich anarchistów.

W konwencji teatru faktu (proces sądowy z udziałem prokuratora, oskarżycieli, obrońcy) rozgrywano niektóre widowiska o problematyce ogólnej, jak np. *Sąd nad socjalizmem* (teatr robotniczy w Tarnowie 1926/1927) czy *Sąd nad wojną* (zespół młodzieży robotniczej w Lublinie 1937).

O pewnej zbieżności z teatrem faktu można mówić z okazji niektórych przedstawień Leona Schillera. Często przywoływany przykład *Nie-Boskiej komedii* (Warszawa 1926) – z kostiumami przypominającymi bolszewickie kurtki dla obozu rewolucyjnego i trencze hallerczyków dla obozu Hrabiego Henryka oraz tłumem nędzarzy w łachmanach – przywodzi istotnie na myśl Piscatorowskie i Meyerholdowskie inscenizacje aktualizowanej klasyki, jednak cel tego przedstawienia i jego realizacja były tak odmienne, że można tu mówić najwyżej o dalekiej analogii.

Bliższa tym tendencjom (co nie znaczy, iż z nimi tożsama) była podjęta przez Wandurskiego próba wystawienia fragmentu *Henryka IV* z Falstaffem w mundurze współczesnego oficera armii angielskiej „werbującego lumpenproletariuszy do Chin" w roku 1924.

Walkę kolonialistów angielskich z narodem chińskim przedstawiał inscenizowany trzykrotnie (w latach 1932 – 1933) przez Schillera faktomontaż Tretiakowa *Krzyczcie Chiny* (wystawiali go również Meyerhold i Piscator), któremu zresztą krytycy (m.in. Tadeusz Boy-Żeleński i Antoni Słonimski) zarzucali tendencyjność nie licującą z podtytułem sztuki: „łańcuch faktów w 9 ogniwach".

W jakimś sensie pokrewne przedstawianym w konwencji teatru faktu realizacjom *Tkaczy* Hauptmanna, o których już tu wspomniano, były niektóre spektakle tzw. Schillerowskiego (we współpracy z Władysławem Daszewskim) *Zeittheater* głównie *Cjankali* Friedricha Wolfa (Łódź 1930) z dodanym przez reżysera pochodem bezrobotnych.

Jednak do teatru faktu zaliczyć można bez zastrzeżeń jedynie mało znany Schillerowski spektakl *Polityki społecznej* – oparty na materiałach Ogólnopolskiego Związku Kas Chorych – wedle scenariusza Aleksandra

Wata. Spektakl (reżyser Daszewski) i scenariusz powstały na zamówienie prezesa Związku z okazji prezentowanej w roku 1928 w Poznaniu wystawy ukazującej osiągnięcia dziesięciolecia Polski niepodległej. Wedle świadectwa samego Wata: „to był montaż taki [...] meyerholdowsko-piscatorski [...] i film, i telefon i speaker. Teksty okropne, bo musiałem zrobić to wszystko w cztery czy pięć tygodni. [...] Były tam i śpiewy, i chóry, i marsze, monologi, telefon się odzywał, a na ekranie powiedzmy: ośmiogodzinny dzień pracy. Speaker czyta ustawy. Króciutki paragraf, a potem telefon. Podnosi telefon i odbiera sprawozdanie z różnych wielkich fabryk" (Aleksander Wat, *Mój wiek*, t. I, Warszawa 1990, s. 96). Ostra wymowa przedstawienia sprawiła, iż szybko zakazano jego prezentacji; był to zresztą los ogromnej większości omawianych wcześniej przedstawień.

Po II wojnie stosowano w tej dziedzinie raczej cenzurę prewencyjną, co zadecydowało o niemal całkowitej śmierci gatunku, mimo iż prezentowano czasem przedstawienia oparte na różnorodnych dokumentach. Zjawisko pod nazwą teatr faktu w zasadzie zanika. Nie wykorzystuje się doświadczeń „lewicy" (nazwisko Wandurskiego jest zresztą – jak wiadomo – na indeksie), unika wszystkiego, co kojarzyć się może ze zbyt spontaniczną „politycznością". Unika się także widowisk nazbyt jednoznacznie propagandowych.

Nikt nie rozważa też opracowanego przez Konspiracyjną Radę Teatralną modelu „teatru dla mas", którego repertuar w marzeniach jego inicjatorów (Bohdana Korzeniewskiego, Edmunda Wiercińskiego, Leona Schillera) opierać się miał m.in. na wielkich faktomontażach historycznych, dramatach dokumentalnych z użyciem filmu *etc.* Rada, związana w czasie wojny z Delegaturą Rządu, nie ma także (mimo jednego uroczystego w tej sprawie posiedzenia) żadnych szans działania.

Zdarzają się z rzadka spektakle pseudodokumentalne, są to jednak realizacje bez większego rezonansu.

W swoiście perfidny sposób elementy teatru faktu usiłował przywoływać w swej praktyce socrealizm ze swą skłonnością do niwelowania różnic między „życiem" a „sztuką". Objawiało się to m.in. częstym zastępowaniem rekwizytów teatralnych autentycznymi maszynami, narzędziami (a w *Trzeba było iskry* Leona Pasternaka w teatrze olsztyńskim nawet wprowadzeniem na scenę prawdziwej lokomotywy), okraszaniem tekstu kronikami filmowymi (łódzki spektakl *Sprawiedliwych ludzi* Kazimierza Brandysa), aktorskimi praktykami w fabrykach (m.in. z okazji prapremiery *Brygady szlifierzy Karhana* w Teatrze Nowym w Łodzi w 1949 r.) oraz – nade wszystko – wprowadzeniem przy ocenie spektakli kryteriów pozaartystycznych. I tak na przykład najwyższym komplementem było uznanie, iż postać przodownika pracy z „produkcyjniaka" przypomina przodownika pracy w takiej to a takiej konkretnej fabryce. Najlepiej gdy owej „weryfikacji" dokonywali sami robotnicy czy chłopi (Antoninę Gordon-Górecką na przykład skrytykowała za nadmierną „inteligenckość" działaczka chłopska,

która stała się prototypem bohaterki *Zwycięstwa* Janusza Warmińskiego, o czym triumfalnie informowała większość recenzentów).

Ten typ wartościowania obowiązywał zwłaszcza przy realizacjach klasyki radzieckiej, głównie gdy szło o odtwarzanie postaci Stalina, Lenina bądź innych wodzów rewolucji. Dbano nie tylko o maksymalnie werystyczną charakteryzację, ale i kopiowanie (wedle propagandowych wizerunków) gestów i zachowań. Owej „wierności" sposobowi mówienia, poruszania się *etc.* bronili – paradoksalnie – krytycy, którzy, rzecz jasna, oryginałów nigdy nie widzieli na oczy. Zresztą i tu obowiązywał, niewiele mający wspólnego z faktami, czarno-biały schemat. Na stereotypowość dramaturgii nakładała się stereotypowość realizacji scenicznej, potęgująca dodatkowo tę pierwszą. Jest znamienne, że w inscenizacjach – *Człowieka z karabinem* Nikołaja Pogodina, w reżyserii Jakuba Rotbauma (Wrocław), *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego w reżyserii Lidii Zamkow (Gdańsk), *Sztormu* Billa Biełocerkowskiego w reżyserii Krystyny Skuszanki (Opole), a także *Domku z kart* Emila Zegadłowicza w reżyserii Kazimierza Dejmka (Łódź) – z lat 1952 – 1953 dopatrywano się już pierwszych cech „odwilży" tylko dlatego, że wydały się mniej reżysersko i aktorsko ortodoksyjne od realizacji wcześniejszych. Wszystkie te dramaty traktowały oczywiście tzw. prawdę historyczną w sposób najzupełniej dowolny. Najbardziej perfekcyjnie udało się zasadę tę zrealizować Leonowi Kruczkowskiemu w *Juliuszu i Ethel* (1954), dramacie o procesie Rosenbergów, z akcją umiejscowioną w celi więzienia Sing Sing, utworze formalnie bliskim późniejszym o lat kilkanaście niemieckim „dramatom faktu". Utwór był całkowicie niewiarygodny, bo czynił bohaterów ze szpiegów, jak określił to na premierze w Warszawskim Teatrze Polskim pijany Władysław Broniewski.

Teatr czasu „odwilży" – w przeciwieństwie do publicystyki, „czarnego dokumentu" w filmie, a nawet poezji – nie mówił o rzeczywistości wprost, a raczej na zasadzie analogii; w tym sensie charakteru politycznego nabierały m.in. inscenizacje wielkiego repertuaru romantycznego, dzieła autorów zachodnich *etc.*, które właśnie wracały na scenę. Zresztą wydarzenia aktualne, jak poznański Czerwiec czy powstanie węgierskie były tematami tabu, a nawet o zbrodniach stalinowskich wolno było mówić w teatrze raczej przy pomocy Szekspira niż montażu dokumentów.

O teatrze faktu można mówić dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W roku 1960 odbyły się dwie głośne premiery *Strachu i nędzy III Rzeszy* Bertolta Brechta w Warszawskim Teatrze Żydowskim i *Widowiska o Rudolfie Hoessie* w Studenckim Teatrze Satyryków.

Dramat Brechta, uzupełniony archiwalnymi filmami dokumentalnymi, inscenizował Konrad Swinarski, mający już wówczas za sobą współpracę przy tym utworze w Berliner Ensemble (1957) oraz przygotowany w całości berliński spektakl *Kroniki getta warszawskiego* Thomana Harlana, który był autorem poprzedzającego tekst Brechtowski *Prologu*. Spektakl przyjęto

„bardziej jako fakt o wymowie społecznej niż artystycznej" (Andrzej Wróblewski, „Teatr" 1960, nr 16), mimo wyrazów uznania pod adresem roli Idy Kamińskiej.

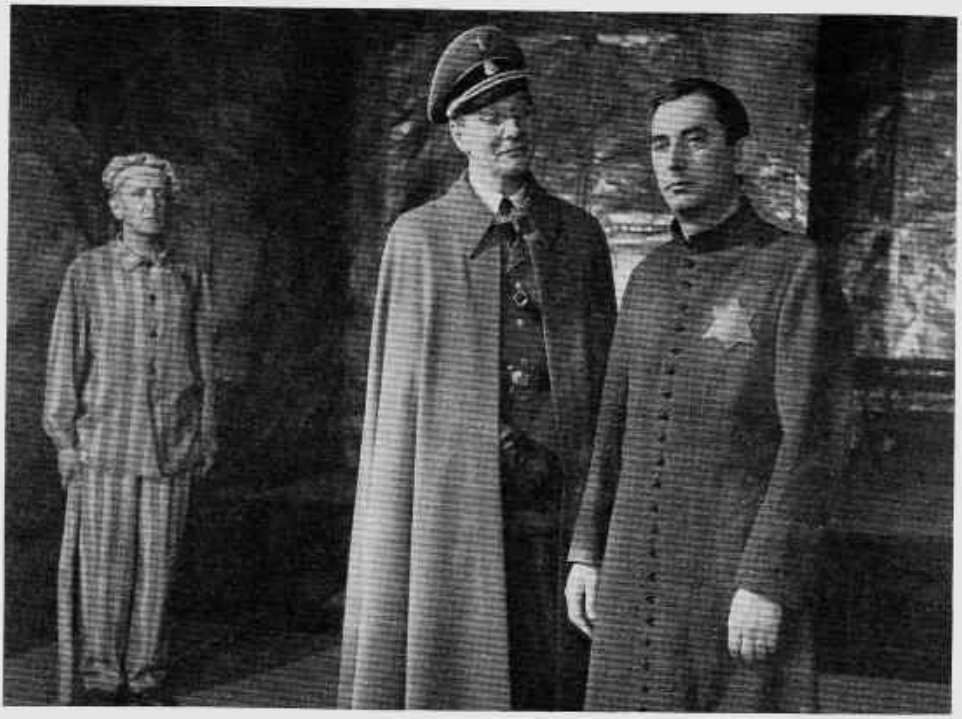
Widowisko o Rudolfie Hoessie – monodram przygotowany i zagrany przez Wojciecha Siemiona łączył w opinii krytyki oba te walory. Problematykę podjętą przez Siemiona kontynuuje w powstałym na początku lat sześćdziesiątych Teatrze Dziennikarza i Aktora przy kieleckim SDP montaż pamiętników Hoessa i Eichmana – *Klaus, naucz się samodzielnie myśleć* Ryszarda Smożewskiego.

Smożewski staje się autorem licznych faktograficznych scenariuszy granych w różnych teatrach, by wymienić z wcześniejszych choćby napisane – wraz ze Stefanem Bratkowskim – *Dallas w samo południe* (o zabójstwie Johna F. Kennedy'ego), wystawione po raz pierwszy w Kaliszu w 1965 r., czy oparte na reportażach z gazet, a dotyczące spraw społecznych *Pięć pytań i nic więcej* 1963 (m.in. Teatr Ateneum, 1965).

Spektakle wykorzystujące komunikaty, relacje prasowe prezentują wówczas sceny studenckie – m.in. STS (*Oskarżeni*, 1961 – o procesach gospodarczych i kryminalnych), łódzki Pstrąg (*Rogate dusze*, 1963, na podstawie listów czytelników do redakcji pism i radia) i Cytryna (*Chuligani*, 1962). W roku 1964 powstaje w Krakowie Teatr Faktu Politycznego Alibi, który przygotował jednak zaledwie dwie premiery. Inicjatyw bliskich wymienionym jest więcej – stanowią jednak zjawisko w zasadzie marginalne.

Termin „teatr faktu" zaczyna funkcjonować na szerszą skalę w roku 1966 z okazji kilku zbieżnych w czasie premier niemieckiego „dramatu faktu". W lipcu tego roku Teatr Współczesny w Warszawie wystawia *Dochodzenie* Weissa w reżyserii Erwina Axera; jest to spektakl maksymalnie ascetyczny – mimo iż na afiszu figuruje nazwisko Ewy Starowieyskiej „scenografia" sprowadza się do ław i krzeseł dla podsądnych i świadków na scenie oraz pulpitu sędziowskiego, ustawionego w środku widowni. W kwietniu Kazimierz Dejmek daje w Teatrze Narodowym prapremierę *Namiestnika* Hochhutha, już w maju sztuka pojawia się na scenie Teatru Wybrzeże (reżyser Jerzy Goliński) oraz poznańskiego Teatru Nowego (reżyser Marek Okopiński), w listopadzie – w Teatrze im. Jaracza w Łodzi (reżyser F. Żukowski) i w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu (reżyser Andrzej Witkowski), w styczniu 1967 Dejmek reżyseruje *Namiestnika* w Teatrze Słowackiego w Krakowie. W sezonie 1966/1967 utwór zajmuje trzecie miejsce na liście „najczęściej granych autorów obcych". W kwietniu 1966 Władysław Hańcza reżyseruje w warszawskim Teatrze Polskim *Przesłuchanie J. R. Oppenheimera* Kiphardta, wykorzystując dodatkowo materiały filmowe. Do końca roku 1966 sztuka ma jeszcze dwie premiery (Teatr Słowackiego w Krakowie, reżyser Władysław Krzemiński i Teatr Kameralny w Sopocie, reżyser Piotr Paradowski).

Przedstawienia prowokują publicystów: dramat faktu ożywia dyskusję wokół teatru politycznego. Jerzy Koenig pisze nawet z tej okazji: „Pojawił



Namiestnik Rolfa Hochhutha. Na pierwszym planie Andrzej Szczepkowski, Gustaw Holoubek. Reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Łucja Kossakowska. Teatr Narodowy w Warszawie, 1966

się ostatnio w języku krytyki i sprawozdawców teatralnych nowy termin: teatr polityczny. Zrobił w krótkim czasie imponującą karierę, zajął poczesne miejsce w naszym życiu teatralnym, zaczął być używany jako termin legalny, obok takich pojęć jak teatr antyczny, teatr szekspirowski, teatr romantyczny, teatr współczesny" (*Polityka – dokument – teatr*, „Miesięcznik Literacki" 1966, nr 1).

Euforia była nieco przedwczesna. Zainteresowanie problemem znalazło wprawdzie swój praktyczny wyraz w skierowaniu uwagi na różnego rodzaju montaże, z których problemowo najbliższym wyżej wymienionym był *Eksperyment. Rzecz o Ravensbrück* Smożewskiego (1968), wystawiony m.in. jako druga premiera powstałego w roku 1967 Teatru Faktu przy krakowskim Teatrze Rozmaitości za dyrekcji Haliny Gryglaszewskiej (na otwarcie *Trismus* Grochowiaka, następnie *Oczekiwanie* Smożewskiego), a działającego do sezonu 1970/1971. Pozostały one jednak zjawiskiem drugorzędnym. Jest przy tym znamienne, że w latach 1968 (gdy teatrem politycznym stają się *Dziady* Dejmka) – 1970 mnożą się scenariusze oparte na listach, pamiętnikach, relacjach dotyczących wydarzeń politycznych sprzed lat. Są to poza *Eksperymentem* m.in. *Oczekiwanie*, wystawiane też jako

Czekając na śmierć Smożewskiego – monodram zbudowany z listów więziennych Krystyny Wituskiej, *Proces* Bożeny Winnickiej o sprawie świętojurskiej, *Pamiętnik matki* Marcjanny Fornalskiej w adaptacji Karola Obidniaka, a także *Bereziacy* tegoż. Do czasów wojny i tuż powojennych odwołują się też głównie na początku lat siedemdziesiątych spektakle teatru faktu w telewizji (m.in. *Epilog norymberski* Jerzego Antczaka, 1967, *Poczdam 1945* Ryszarda Frelka i Władysława Kowalskiego, 1972 czy *Przed burzą* tychże autorów, 1977). Manipulowanie historią dokonuje się tu poprzez przemilczanie faktów niewygodnych.

Jedynym – niestety skrajnie negatywnym – spektaklem reagującym na Marzec 68 za pomocą dokumentu jest monodram *Ja i mój brat* Ryszarda Filipskiego (wykonanie Andrzej Kozak) polemizujący przy użyciu „antypolskich materiałów syjonistycznych" z antologią *Ja i mój brat* Zofii Lewinówny i Władysława Bartoszewskiego.

Na wydarzenia Grudnia 70 reagują wprost – co ze względów cenzuralnych zrozumiałe – wyłącznie teatry studenckie też wykorzystujące w tym celu raczej poezję (głównie tzw. pokolenia 68): fragmenty tekstów literackich i własnych. Najbardziej bliska teatrowi faktu jest realizacja *Koło czy tryptyk* Teatru 77 z Łodzi z fragmentami komunikatów prasowych i radiowych (m.in. przemówienie Cyrankiewicza po poznańskim Czerwcu 56).

Zainteresowanie teatrem faktu lub bliskimi mu formami rośnie ponownie pod koniec lat siedemdziesiątych. Tendencja ta dała o sobie znać w dwu jak gdyby płaszczyznach: pierwsza dotyczyła przeszłości, druga teraźniejszości i historii najnowszej.

Jeśli idzie o przeszłość, to w latach 1977 – 1978 uwidacznia się wzrastająca niechęć do nieokreślonego „zawsze i wszędzie". Sztuki o tematyce historycznej nadal są odbierane jako aluzyjne, wybrany przez pisarza temat nie pełni już jednak wyłącznie funkcji pretekstowej, odwrotnie, dba się na ogół o wierność epoce aż po manifestacyjne włączanie w tekst fragmentów dokumentów, cytatów historycznych *etc.* (najpełniej w *Królobójcach* Jerzego Łojka i *Niebezpiecznie panie Mochnacki* Jerzego Mikkego).

Podobne zabiegi stosują inscenizatorzy. Wzrasta liczba „montaży scenicznych" – aż trzy z nich uznano w latach 1976 – 1979 za wydarzenia. Jeden opiera się zresztą wyłącznie na materiale literackim, choć przywołanym w charakterze dokumentu głównie obyczajowego i społecznego (*Z biegiem lat, z biegiem dni* Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze), dwa – materiał literacki mieszają z dokumentem (*Mickiewicz, cz. I Młodość* – Adama Hanuszkiewicza i *Sen o Bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego i Józefa Opalskiego w Starym Teatrze).

Niemal równolegle daje o sobie znać w niespotykanym wcześniej stopniu drugie zjawisko: znaczący udział w życiu teatralnym reportażystów – autorów nie tylko sztuk, lecz także scenariuszy, słuchowisk, adaptacji, między którymi różnica gatunkowa jest z reguły niewielka. Większość z nich to niemal rozpisane na głosy reportaże. Jak sztuki historyczne chętnie

powoływały się na źródła, tak utwory te przywołują „życie". „Podstawą opowiedzianej tu historii są trzy zdokumentowane przypadki, z którymi spotkałem się między rokiem 1974 a 1977" (Jerzy Kuśmierek, *A deszcz ciągle pada*, sztuka, która mogła wejść na sceny dopiero po sierpniu). „Słuchowisko oparte jest na wydarzeniu autentycznym, które dwa lata temu miało miejsce w jednym ze szpitali" (Mariusz Ziomecki, *Szczękościsk*). „Sztuka jest [...] prawie dokumentalna" (Edward Redliński, *Pustaki*).

W roku 1977 powstaje w Gdańsku założony przez aktorów Teatr Publicystyki; właśnie reportażyści dostarczają mu materiały. Na ich utworach wspiera się repertuar powstałego jesienią 1978 r. i działającego dwa sezony Teatru Faktu przy Teatrze Popularnym (dawniej Teatr Ziemi Mazowieckiej) w Warszawie. Wystawiono tu: *Co u pana słychać* Krzysztofa Kąkolewskiego (poza tym na trzech innych scenach), *Starą sprawę* Jerzego Szperkowicza, *Szczękościsk* Mariusza Ziomeckego i *Zdążyć przed Panem Bogiem* (reżyser Dejmek) Hanny Krall, adaptację, która w porównaniu z rozgłosem książki – przeszła właściwie bez echa.

Najgłośniejszy w tej kategorii staje się *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego wystawiony po prapremierze w Łodzi w 1978 r. jeszcze w kilku teatrach (m.in. Teatr Powszechny w Warszawie).

Za jedno z najważniejszych wydarzeń teatralnych końca lat siedemdziesiątych uznać jednak należy adaptację dokumentalnej książki Kazimierza

Rozmowy z katem Kazimierza Moczarskiego. Zygmunt Hübner, Stanisław Zaczyk, Kazimierz Kaczor. Adaptacja Zygmunt Hübner, reżyseria Andrzej Wajda, scenografia Allan i Wiesława Starscy. Teatr Powszechny w Warszawie, 1977

Zdążyć przed Panem Bogiem Hanny Krall. Na pierwszym planie po prawej Krzysztof Kumor. Reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Krzysztof Pankiewicz. Teatr Popularny w Warszawie, Scena Faktu, 1980

Moczarskiego *Rozmowy z katem* dokonaną przez Zygmunta Hübnera. Po prapremierze w Teatrze Powszechnym (reżyser Andrzej Wajda) doszło jeszcze przed Sierpniem 80 jedynie do trzech premier; powściągliwość ta jednak została narzucona odgórnym nakazem.

Sierpień 80 zjawiska, które określić by można mianem teatru faktu, nie upowszechnił, mimo iż najgłośniejsza premiera solidarnościowych miesięcy była faktomontażem. *Oskarżony: Czerwiec 56* zrealizowany przez Izabellę Cywińską w Poznaniu opierał się m.in. na zapisach magnetofonowych procesów z jesieni 1956 r. i innych dokumentach; fikcja literacka w zasadzie tu nie istniała. Jedynym materiałem literackim były nieliczne wiersze Stanisława Barańczaka, Zbigniewa Herberta, Antoniego Pawlaka. Z magnetofonowych zapisów rozmów Hanny Krall z Lechosławem Goździkiem, Januszem Prokopiakiem i Anną Walentynowicz narodziły się jej *Relacje*, wystawione w warszawskim Teatrze Małym w opracowaniu Zofii Kucówny.

Pewna moda na teatr faktu objawiła się natomiast w sposobie inscenizacji chętnie wówczas (i po 13 grudnia 1981) wystawianej prozy Marka Hłaski. Starano się tam ograniczać wszelką „teatralność" – zarówno gdy idzie o scenerię, jak grę aktorską.

Stan wojenny wykształcił dwa typy spektakli, które warto w tym miejscu przypomnieć. Pierwszy to – posługujące się głównie dramatami czeskich dysydentów – kameralne spektakle teatru „domowego", drugi – to realizacje, w których, opierając się na różnorakich utworach scenicznych,

przywołano rekwizyty charakterystyczne dla stanu wojennego. Tak było np. w przypadku wystawionego w katedrze św. Jana w Warszawie *Mordu w katedrze* Thomasa Eliota w inscenizacji Jerzego Jarockiego (1982), gdzie żołnierzy ubrano w mundury przypominające ZOMO; wrażenie autentyzmu wzmagał fakt, iż dobijanie się do bram katedry straży, przybyłej aresztować Becketa, można było utożsamiać z rzeczywistą interwencją w spektakl obecnych na ulicach milicyjnych patroli.

W *Antygonie* Sofoklesa w reżyserii Wajdy (Stary Teatr 1984) pojawiły się aktualne wówczas rekwizyty, w wyreżyserowanym przez niego *Wieczerniku* Ernesta Brylla (kościół na ul. Żytniej w Warszawie, 1987) – m.in. koksowniki.

Ten sposób uzupełniania sztuk stał się popularny także po roku 1989, przy czym w mniejszym stopniu chodziło o teraźniejszość, bardziej o rozrachunki z peerelowską przeszłością – głównie z latami stalinowskimi; w tym sensie bliski teatrowi faktu stał się np. kielecki spektakl *Sztuki konwersacji* Kazimiera Brandysa w reżyserii Bogdana Augustyniaka, z próbą możliwie wiernego odtworzenia atmosfery tamtych lat (inscenizacja wspomnień bohaterów, fragmenty przemówień radiowych, tekstów prasowych *etc.*).

Już w roku 1990 widać wyraźnie znużenie tym typem zabiegów. Nowa „prekapitalistyczna" rzeczywistość stworzyła jednak nowy (komercyjny) typ teatru faktu – wolno bowiem z pewnością uznać zań spektakl importowanej z Zachodu (wszakże w polskiej reżyserii i z polskimi aktorami) *Tamary* w warszawskim Teatrze Studio. W owym specyficznym teatrze faktu – gdzie wszystkie kostiumy, meble, naczynia miały być, jeśli nie autentykami, to bodaj kopiami autentyków z lat dwudziestych (wykonanymi przez pozateatralnych specjalistów) spotkać się miały wszystkie wątki obecne od lat w teatrze faktu: polityczny (początki faszyzmu), społeczny, obyczajowy, biograficzny (Gabriele D'Annunzio i Tamara Łempicka).

Zwyczajowo (o czym pisano już na wstępie) teatr faktu kojarzy się z teatrem politycznym. Pewnie i dlatego, że polityka bardziej porusza ogólne emocje, zapewniając tym samym teatrowi faktu największy rezonans. Oczywiście pod warunkiem, że nie ogranicza się do tematów i ich ujęć narzuconych odgórnie, jak to najczęściej było w Polsce po II wojnie. Pominięto tu różne – oparte na pamiętnikach chłopów, tendencyjnych ankietach i pseudodokumentach spektakle okolicznościowe, np. z okazji 1 maja czy kolejnych rocznic PRL.

Spośród przedstawień opartych na dokumentach, listach czy pamiętnikach największym powodzeniem cieszyły się te, które dotyczyły biografii sławnych ludzi, m.in. *Nasz kochany kłamca* w Teatrze Współczesnym (1961) o Bernardzie Shaw, *Ta Gabriela* – o Zapolskiej w Teatrze Małym (1977) z Ireną Eichlerówną, *Pani Helena* w Starym Teatrze (1989) o Helenie Modrzejewskiej. Najczęściej ten typ materiału prezentowały jednak monodramy. Odbierano je jednak bardziej jako adaptacje powieści niż teatr faktu. Tak właśnie było z przerobioną przez autora na scenę powieścią

Odpocznij po biegu Władysława Terleckiego, opartą na procesie Mococha (Teatr Powszechny, 1976) czy też *Tchórze* (proces Stanisława Brzozowskiego) tegoż autora.

Prześledzenie siedemdziesięcioletnich już dziejów teatru faktu nie przynosi zresztą rozwiązania wątpliwości wyrażonych na wstępie. Termin istnieje, lecz to, czego jest desygnatem, przybiera nazbyt różnorodne formy, by dało się zamknąć je w jednoznacznej formule.

Bibliografia

KŁOSSOWICZ Jan, 1968, *Teatr faktu i teatr polityczny*, „Teatr", nr 23.
KOENIG Jerzy, 1966, *Polityka – dokument – teatr*, „Miesięcznik Literacki", nr 1.
PISCATOR Erwin, 1983, *Teatr polityczny*, noty Kazimierz A. Wysiński, Warszawa.
ZOŁOTNICKI Dawid, 1980, *Jutrznie teatralnego Października*, Warszawa.

TEATRY STUDENCKIE

Jacek Ramotowski

Antecendencje * Satyra w granicach prawa * Kataryniarze i inni * Nowe tworzywo: poezja * Odpowiedzi na protest społeczny * Ojcowie awangardy * W opozycji

Antecendencje

Historia teatralnej aktywności studentów sięga w Polsce XIX wieku. W latach 1817 – 1825 dyrektor Poczt Wolnego Miasta Krakowa Wawrzyniec Dorau prowadził prywatny teatr, w którym występowała młodzież szkolna i akademicka. Repertuar stanowiły komedie, np. *Henryk VI na łowach* Bogusławskiego, *Bigos hultajski* Drozdowskiego, *Powrót posła* Niemcewicza. Jedno z przedstawień tego teatru, cieszącego się znaczną popularnością wśród mieszczańskich sfer Krakowa, odbyło się nawet w Sali Królewskiej Zamku na Wawelu.

Bardziej efemeryczna, ale ściśle akademicka scena zaistniała na krótko wiosną 1903 r. Były to publiczne pokazy uczniów Gabrieli Zapolskiej, która prowadziła wtedy w Krakowie prywatną szkołę dramatyczną. W 1903 r. Scena Niezależna pokazała m.in. *Matkę* Rydla, *Intruza* Maeterlincka, *Precz z postępem* Émile'a de Goncourta oraz liryki młodopolskie. Ambicją Zapolskiej było wystawianie współczesnego polskiego dramatu i sztuk z najnowszego repertuaru teatrów europejskich. Przyczyną krótkiego żywota Sceny Niezależnej były kłopoty finansowe.

Rok później, z inicjatywy hellenisty Michała Boguckiego, studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego założyli Akademickie Koło Artystyczne Miłośników Dramatu Klasycznego. Działalność koła trwała nieprzerwanie do 1917 r. Podczas Wieczorów Klasycznych – co roku odbywały się dwa galowe na scenie Teatru Miejskiego – wystawiono często po raz pierwszy – m.in. większość tragedii Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, komedie Arystofanesa, sielanki Teokryta. Wieczory Klasyczne zdobyły w całej Polsce znaczny rozgłos, choć przedsięwzięcie to nie miało ambicji teatralnych, lecz edukacyjne. Ich podstawowym celem było przede wszystkim poznawanie arcydzieł sztuki dramatycznej greckiej i rzymskiej. Opiekę nad

spektaklami sprawowali wybitni profesjonaliści (m.in. Aleksander Zelwerowicz), a muzyka, scenografia i kostiumy powstawały z uwzględnieniem najnowszej wiedzy o kulturze antyku.

W dwudziestoleciu międzywojennym dopiero powstał teatr studencki, który cele edukacyjne łączył ze społecznymi. Był to Akademicki Klub Literacko-Artystyczny przy komunistycznym Związku Młodzieży Polskiej. W roku 1931 AKLA związał się z kabaretem Czerwona Latarnia. Zespół był tajny ze względu na grożące prześladowania, a występy odbywały się w mieszkaniach prywatnych i lokalach związkowych, również na prowincji, gdzie próbowano dotrzeć do środowisk robotniczych. Dominował repertuar poetycki – rewolucyjne wiersze Majakowskiego, Broniewskiego, Jasieńskiego, satyry Tuwima i Słonimskiego oraz robotnicze pieśni. W latach 1933 – 1936 w Warszawie działał również lewicowy Teatr Eksperymentalny związany z Kołem Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego. Oprócz wieczorów poezji współczesnej, wystawił on m.in. *Szyny dudnią* Kirszona i *Tkaczy* Hauptmanna.

Pierwsze powojenne studenckie zespoły teatralne nie miały aspiracji społecznych ani edukacyjnych. Były to kabarety: Cytryna z Łodzi, która w 1945 r. dała premierę pt. *Humor contra piosenka* oraz wrocławska Szopka Akademicka, która jedyny swój spektakl pt. *Wpław przez Wrocław* zagrała po raz pierwszy w marcu 1946 r. Podobny, kabaretowy charakter

Bal z transparentem, STS Cytryna, Łódź 1964

miał Wrocławski Teatr Akademicki prowadzony przez Jerzego Michotka w latach 1947 – 1949. Jedynym tuż po wojnie studenckim zespołem, który próbował zmierzyć się z dramatem, była Sekcja Teatralna Uniwersytetu Poznańskiego, kierowana m.in. przez Jerzego Ziomka. Wystawiła ona w 1949 r. *Odprawę posłów greckich* Kochanowskiego. Wkrótce, w wyniku centralizacji organizacji młodzieżowych i podporządkowania ich partii, te naiwne jeszcze, acz niezależne inicjatywy twórcze studentów zostały zniweczone.

Począwszy od lat pięćdziesiątych zjawisko tworzenia przez studentów autonomicznego teatru stawało się coraz bardziej zauważalne w Europie i na świecie. Było oczywiste, że owe inicjatywy są wyrazem sprzeciwu wobec mieszczańskiego teatru instytucjonalnego z jednej strony oraz wobec trywialnej i coraz bardziej agresywnej kultury masowej z drugiej. Tymczasem w Polsce wszystkie organizacje młodzieżowe, w tym także studenckie, były zobowiązane do reprezentowania i głoszenia ideologii rządzącej partii. Równocześnie nie istniały żadne inne możliwości publicznej prezentacji dokonań twórczych, niż za zgodą i przy aprobacie tych organizacji. Działalności twórczej i kulturalnej studentów wyznaczono bardzo sztywne ramy. Mogli oni np. śpiewać w chórach, ale tylko pieśni rewolucyjne. Mogli występować na scenie lub estradzie, o ile deklamowali wiersze na cześć rewolucji lub Stalina. Chóry i zespoły recytatorskie wyjeżdżały latem, w czasie żniw, i jesienią, podczas wykopków na wieś, żeby obrabiać pola powstających właśnie PGR, lecz również, żeby pieśnią i słowem kształtować wśród chłopów socjalistyczną świadomość. Mawiano wówczas, że są to „brygady agitacyjno-recytacyjne". Na początku 1950 r. w kraju działały 24 duże zespoły teatralno-recytatorskie. Do zjawisk zupełnie wyjątkowych należało wystawienie w 1952 r. przez Wrocławski Akademicki Teatr Dramatyczny neutralnej ideologicznie komedii Goldoniego *Sprytna wdowa*. Gorzej powiodło się w 1952 r. studentom łódzkim, przyszłym twórcom teatru Pstrąg. Zrzeszenie Studentów Polskich zabroniło im pokazywać przedstawienie pt. *Dyliżans satyry*. Na przełom musieli poczekać jeszcze dwa lata. W roku 1952 powstał Akademicki Teatr Dramatyczny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Po kilkuletniej przerwie w 1954 r. Sekcja Teatralna Uniwersytetu Poznańskiego pokazała sztukę Garcii Lorki *Mariana Pineda*.

Satyra w granicach prawa

Wiosną 1954 r. na łamach tygodnika „Po prostu" i kilku innych czasopism rozpoczęła się dyskusja na temat nudy i sztampy ogarniającej kulturę studencką. Przygotowała ona grunt pod powstanie w marcu tegoż roku w Warszawie Studenckiego Teatru Satyry (STS). W maju 1954 r. pokazał on premierę pt. *To idzie młodość*. Zespoły satyryczne zaczęły niebawem pojawiać się w całym kraju. W Łodzi jesienią tego roku studenci Akademii Medycznej wznowili działalność Cytryny pod nazwą Cytryna II. W tym

Radość poważna, Teatr Bim-Bom, Gdańsk 1956

samym czasie w Gdańsku Jerzy Afanasjew, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela założyli Teatr Metafory i Inscenizacji Bim-Bom. Wkrótce Leszek Skrzydło – „w proteście wobec nudy" – założył wspomniany już teatr Pstrąg.

Były to najwybitniejsze zespoły wśród wielu grup teatralnych powstających na fali odwilży. Na wzór STS prezentowały głównie programy satyryczne. Były one wyrazem doświadczeń pokolenia określonego mianem „zawiedzionych zetempowców".

„Polityka była chlebem powszednim STS" – wspominał po latach Andrzej Jarecki, jeden z twórców tego zespołu – obok m.in. Jarosława Abramowa, Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Drawicza, Jerzego Markuszewskiego. Premiera *To idzie młodość* była jeszcze niewinną i łagodną satyrą na... kelnerów i biurokratów. Zaledwie w rok po śmierci Stalina tylko na tyle satyryk mógł sobie pozwolić. Rozgłos STS przyniósł trzeci z kolei spektakl *Konfrontacja* (kwiecień 1955 r.). Zespół zaatakował w nim „kacyków z uczelnianej organizacji młodzieżowej". Ironiczny tytuł kolejnej premiery *Myślenie ma kolosalną przyszłość* (wrzesień 1955) był wyzwaniem rzuconym ideologicznym absurdom. „Bohaterem negatywnym STS stał się nowy czerwony burżuj" – pisał jeden z recenzentów. Teatr nie poprzestał wyłącznie na odkryciach, które ponad dwadzieścia pięć lat wcześniej uczynił w *Łaźni* i *Pluskwie* Majakowski – „natchniony wzór" tego teatru. Spektaklem *Agitka* (czerwiec 1956) włączył się w wir przedpaździernikowej walki politycznej. Wyrażał poglądy liberalnej frakcji partii komunistycznej atakując równocześnie konserwatywnych stalinistów. Przyczynił się do upowszechnienia idei, które później zostały nazwane „rewizjonistycznymi". Z drugiej strony, w takich spektaklach, jak *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa* (luty 1956) czy *Siódmy kolor czerwieni* (marzec 1957) STS manifestował wierność ideologii. Wołał o „więcej czerwonych ciałek w krwi", szydził z narastającej mody na wzory kultury zachodniej.

Forma przedstawień STS nie była wyrafinowana. W tym teatrze dominowało pragnienie bycia jak najbliżej widza, mówienia do niego wprost i bezpośrednio, aby mógł uczestniczyć w dyskusji i agitacji. Posługując się spontanicznością i naturalnością jako środkami wyrazu artystycznego STS zerwał z pompatycznym stylem akademii epoki socrealizmu. Przedstawienie

Bal, STS Pstrąg, Łódź 1965

było zazwyczaj cyklem składanek satyrycznych. Skecze przerywano piosenkami o zabarwieniu satyrycznym lub lirycznym. Monologi i blekauty przeplatały się z utworami będącymi parodią stylu operetkowego. Teatr, który w różnych okresach tworzyli m.in. Andrzej Jarecki, Jerzy Markuszewski, Andrzej Drawicz, Ziemowit Fedecki, Agnieszka Osiecka, Jarosław Abramow, Witold Dąbrowski, przetrwał do 1965 r. czyli 11 lat. Był jednym z najdłużej istniejących zespołów pierwszej fali studenckiego teatru.

Na STS wzorowano się wszędzie. Podobną poetykę i klimat widowiska satyrycznego stworzył łódzki zespół Pstrąg, którego premiera zatytułowana *Pstrągi* odbyła się w marcu 1955 r. Twórca tego teatru, Leszek Skrzydło, wspominał, że był to „teatr chwili", żywiący się aktualnością. Natomiast łódzki zespół Cytryna II wykorzystywał w spektaklach teksty literackie, pochodzące m.in. z dwudziestolecia międzywojennego. Przedstawienia Cytryny miały charakter poetycko-muzyczny, choć i ten zespół nie stronił od aktualności. Dużą popularność zyskał spektakl *Chuligani*, w którym wykorzystano teksty powstałe w środowiskach przestępczych. Cytryna II wystawiała również dramaty, m.in. *Misterium buffo* Majakowskiego i *Śmierć na gruszy* Wandurskiego.

Bim-Bom, założony w listopadzie 1954 r. w Gdańsku, rozpoczął działalność w maju 1955 r. utrzymaną w stylistyce STS składanką satyryczną pt. *Acha*. Wkrótce teatr ten wypracował zupełnie odmienną i oryginalną poetykę. Dbał przede wszystkim o piękno inscenizacji i urodę scenicznego obrazu. Twórcy określali istotę swoich przedstawień jako „poezję codziennego życia". Zbigniew Cybulski wspominał, że w Bim-Bomie chodziło o to, żeby każdy, kto zechce mógł wyjść na scenę i przemówić do publiczności. W ten sposób wyraził jedną z podstawowych zasad, jaką będzie się kierować teatr studencki w latach siedemdziesiątych. Bim-Bom wypowiadał się poprzez poetycką metaforę, którą budowało słowo, pantomima, obraz sceniczny, oświetlenie. Inspiracje czerpał m.in. z kina włoskiego neorealizmu i filmów Charliego Chaplina. W drugiej premierze pt. *Radość poważna* (marzec 1956) liryczny nastrój, połączony z absurdalnym humorem, został wzbogacony o szczegół przeniesiony na scenę z realiów życia codziennego.

Kataryniarze i inni

O ile STS stworzył wzorzec politycznego zaangażowania teatru publicystycznego, teatru-gazety, o tyle Bim-Bom nie miał ambicji uczestniczenia w życiu politycznym. Założycielami STS byli „rozczarowani zetempowcy". Bim-Bom natomiast wykreował legendę „pokolenia kataryniarzy" – wyobcowanych ze świata społecznego, żyjących urodą chwili i codzienności, poszukujących piękna w najbliższym świecie. Zanim Bim-Bom w 1960 r. zaprzestał działalności, jeden z jego twórców, Jerzy Afanasjew, założył teatr

Wódko, wódeczko Andrzeja Jareckiego, Teatr STS, Warszawa 1969

o nazwie Cyrk Rodziny Afanasjewów, którego cztery spektakle z lat 1958–1962 miały być próbą odnalezienia polskiej formuły *commedii dell'arte*.

W roku 1956 w Gdańsku grupa studentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych założyła teatr Co-To. Próbowali oni zbudować dramaturgię sceniczną za pomocą gry form plastycznych, inspirowanych światem malarskim Paula Klee. Kontynuatorem tych poszukiwań był Jerzy Krechowicz, który w 1964 r. w Gdańsku założył słynny Teatr Galeria będący próbą stworzenia formuły „teatru czystego" – teatru światła i cienia oraz form plastycznych. W latach siedemdziesiątych Leszek Mądzik stał się spadkobiercą tej tradycji.

Największym skandalem teatralnym końca lat pięćdziesiątych była premiera *Króla Ubu* Jarry'ego w adaptacji Jana Gałkowskiego i Bogusława Choińskiego, wystawiona przez niedawno powstały warszawski kabaret studencki Stodoła. Spektakl był ostrą drwiną z narodowych mitologii i okazał się prekursorski wobec późniejszego intelektualnego nurtu „prześmiewców".

Pierwsza fala teatru studenckiego zaczęła wygasać wraz z końcem odwilży. W 1958 r. STS zmienił poetykę. Zaczął wystawiać współczesne dramaty (*Esmeralda* Abramowa, kwiecień 1958), spektakle faktu (*Widowisko o Rudolfie Hoessie*, 1960). Wielką popularnością cieszyły się występy Wojciecha Siemiona recytującego na scenie STS poezję ludową (*Wieża malowana*, 1959). Polityczne zaangażowanie STS i innych teatrów nie przerodziło się jednak w protest, nie był to jeszcze odpowiedni czas.

Szalona lokomotywa Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr 38, Kraków 1965

Teatry studenckie tamtego okresu podjęły dialog z publicznością, starały się o „bliskość" widza, zaangażowały się w życie zbiorowe, ich spektakle były dziełem indywidualnej bądź grupowej ekspresji. Nie zanegowały formuły oficjalnego dramatycznego teatru, ale – jak np. Bim-Bom – próbowały już pisać własny dramat. Pierwsza fala teatru studenckiego była zja-

wiskiem pokoleniowym. Straciła swą dynamikę i rozmach wraz z utratą młodości przez jej twórców.

Wyjątkiem był kabaret Piwnica pod Baranami, który w 1956 r. założył w Krakowie student historii sztuki Piotr Skrzynecki. „Dymny i Chwedczuk wykleili ogromną gazetę pt. «Chodzioto» i wywiesili ją w witrynie Krakowskiego Domu Kultury. Przed gazetą tłumy. Milicja skonfiskowała ją. By zawarte w niej teksty ocalić od zapomnienia Skrzynecki w salonach Joanny O. zaproponował odczytanie ich w piwnicach. Tak narodził się pomysł kabaretu". Od tego czasu Piwnica nieprzerwanie istniała i tworzyła spektakle, którym kształt nadawał Skrzynecki aż do śmierci w 1997 r. Przez te lata dała niezliczone przedstawienia oraz zapoczątkowała sławę takich artystów, jak Ewa Demarczyk, Wiesław Dymny, Kazimierz Wiśniak, Zbigniew Preisner. Była zjawiskiem wyjątkowym w polskiej kulturze – teatrem, kabaretem, bohemą, stylem życia, sposobem postrzegania... Krakowa i świata, wzorcem liryki, drwiny i melancholii.

Osobnym nurtem w teatrze studenckim począwszy od odwilży w 1956 r. były wystawienia polskiego i obcego dramatu. Początek tej tendencji dał Teatr 38 założony w 1956 r. przez Władysława Krygiera w Krakowie. Na 40 premier zrealizowanych w latach 1956 – 1960 było 13 polskich prapremier światowego dramatu, m.in. *Pokojówki* Geneta (1960). Na scenie Teatru 38 wystawiano również parodie polskiej klasyki np. *Samuela Zborowskiego* Słowackiego i *Starej baśni* Kraszewskiego. Po 1960 r., kiedy Zrzeszenie Studentów Polskich odebrało Krygierowi scenę teatralną, były tam nadal wystawiane spektakle młodych reżyserów. Do grona debiutujących w Teatrze 38 należeli m.in. Maciej Prus i Bohdan Hussakowski. Prapremiery i premiery głośnych sztuk polskich i obcych stanowiły znaczną część dorobku m.in. Teatru Studenckiego Politechniki Gliwickiej (STG), gdzie w roku 1960 odbyła się prapremiera *Ślubu* Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego i scenografii Krystyny Zachwatowicz – nie związanych na co dzień z nurtem studenckim. W roku 1961 Jerzy Grzegorzewski (podówczas jeszcze student) wystawił w teatrze PWST *Szewców* Witkacego – była to druga – po niedopuszczonej do premiery realizacji Zygmunta Hübnera w Teatrze Wybrzeża – próba zmierzenia się z tym utworem; przeszła zresztą bez większego rezonansu. Dramat współczesny wystawiały wówczas STS, Pstrąg i Cytryna II oraz zespoły powstałe na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które największą sławę zdobyły zresztą trochę później. Wystarczy wymienić *Szewców* (1965) w reżyserii Władysława Hermana, spektakl uznany za jedną z najciekawszych interpretacji Witkacego na scenach polskich, a także prapremierę *Marat – Sade'a* Weissa (1966), wyreżyserowaną w Teatrze Ósmego Dnia (powstałym w 1964 r. w Poznaniu), czy realizacje sztuk Osborne'a, Mrożka i Ionesco w krakowskim Teatrze STU (powstałym 1965 r.).

Dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych studencki teatr zerwał z utworami dramatycznymi. Dało to początek zupełnie nowej estetyce.

Nowe tworzywo: poezja

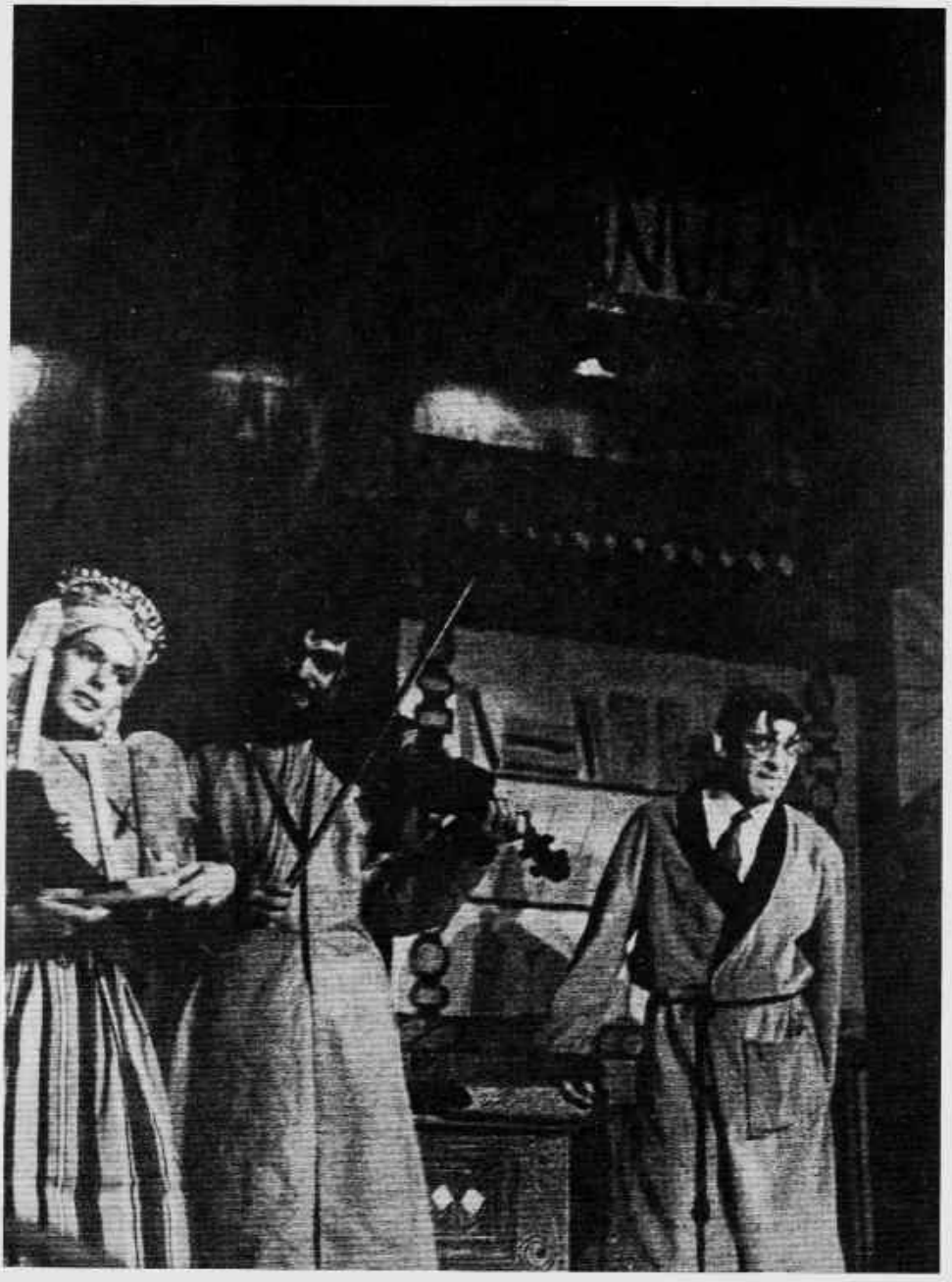
Rewolucja estetyczna nie nastąpiła nagle. W latach sześćdziesiątych na studenckie sceny zaczęła wprowadzać ją poezja. Zakres tematów i gatunków był niezwykle szeroki – od Villona po współczesnych polskich autorów. Jednak właśnie poezja, a nie dramat była bliższa twórczym potrzebom spektakli. Poezja pozwalała na większą kondensację znaczeń. Nie zobowiązywała tak dalece jak dramat do wierności literze tekstu. Dawała możliwość montażu różnych, często niejednorodnych fragmentów utworów i uzyskiwania w ten sposób znaczeniowego kontrapunktu. Pozwalała na dynamiczną, wielofakturową, collage'ową konstrukcję scenariusza. Ofiarowała metaforę inspirującą do tworzenia nieilustracyjnego znaku teatralnego.

Jednym z najwybitniejszych zespołów lat sześćdziesiątych, który najlepiej posługiwał się wówczas tym tworzywem, był założony przez Andrzeja Rozhina w roku 1962 w Lublinie teatr Gong 2. Prekursorskie wobec całego nurtu spektakli poetyckich było widowisko *Cieniom Witolda Wirpszy*, autorstwa Włodzimierza Hermana i Bogusława Litwińca, pokazane na scenie Kalambura w 1961 r. Innymi wybitnymi przedstawieniami tego nurtu były: *Dwunastu* wg Błoka (1962) i *Wielki Testament* wg Villona (1966) w reżyserii Rozhina na scenie Gongu 2. Spektakle poetyckie w owych latach stały się zjawiskiem tak powszechnym, jak satyra w dobie odwilży.

W 1964 r. powstał w Poznaniu Teatr Ósmego Dnia. Pierwszym przedstawieniem owego teatru było widowisko poetyckie *Treść gorejąca* wg wierszy Tuwima. W 1969 r. kierownictwo zespołu objął Lech Raczak. Nowa estetyka, zamanifestowana spektaklem *Jednym tchem* (1971), miała integralny związek z nową poezją pisaną przez twórców pokolenia 1968 r.

Teatr Kalambur, założony w 1957 r. we Wrocławiu, po kilku spektaklach niewiele różniących się swą poetyką od przedstawień STS (m.in. inauguracyjna *Konfiskata gwiazd*, kwiecień 1958) od wspomnianego już widowiska *Cieniom* coraz wyraźniej określał swą własną poetykę. Jego kolejny wybitny spektakl – *W rytmie słońca* wg poematu Urszuli Kozioł w reżyserii Litwińca (1969) – rozpoczął nowy etap w historii teatrów studenckich.

Zespół Bogusława Litwińca w latach sześćdziesiątych pełnił niezwykle istotną funkcję kulturotwórczą. Jego szef mówił o „teatrze otwartym". Ową „otwartość" rozumiał jako obowiązek czerpania inspiracji z różnych źródeł, konieczność sprawdzania się sztuki w codziennym działaniu, w walce przeciw niesprawiedliwości, przemocy, wyzyskowi i oszustwu oraz jako imperatyw przedkładania postawy etycznej nad estetyczną. „Treścią kreacji jest



Szewcy Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Kalambur, Wrocław 1965

stawanie się dzieł wśród partnerów" – pisał Litwiniec. Dlatego m.in. jego teatr nie miał jednolitej linii repertuarowej i inscenizatorskiej. Reżyserowali w nim ludzie o rozmaitych doświadczeniach, poglądach i zapatrywaniach

na funkcję teatru. Litwiniec przybrał natomiast rolę animatora kultury. Jego największym osiągnięciem w tej dziedzinie było zorganizowanie we Wrocławiu w latach 1967 – 1975 pięciu edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatru Studenckiego, w którym brały udział najwybitniejsze studenckie i awangardowe zespoły z całego świata.

Na wrocławskich festiwalach wystąpiły m.in. Bread and Puppet Theatre, Performance Group Schechnera, Tenjo Sajiki z Tokio, Comuna Baires z Argentyny. W roku 1969 wraz z Bread and Puppet pojawiło się kilka zespołów poruszonych niedawnymi protestami studenckimi na Zachodzie. Tworzyły one sztukę zaangażowaną, wrażliwą na konflikty społeczne. W ten sposób środowisko twórców teatru studenckiego w Polsce zetknęło się z nowym sposobem myślenia o relacjach między sztuką a społeczeństwem, a także z estetyką kreacji zbiorowej, tworzeniem spektaklu poprzez pisanie „na scenie" scenariusza oraz ideą teatru wspólnoty. Działo się to w rok po wydarzeniach marcowych i na rok przed grudniem 1970. Inspiracje wyniesione z dyskusji festiwalowych spotkały się z narastającą potrzebą protestu. W rok od drugiego wrocławskiego Festiwalu studencki teatr w Polsce pokazał zupełnie nowe oblicze. Stało się to w dniach, gdy wojsko strzelało do robotników na ulicach Gdańska.

Odpowiedzi na protest społeczny

„Mokre, szare powietrze Łodzi jest ciągle jesienne, chociaż to 18 grudnia. Na plakat Studenckich Spotkań Teatralnych trafiam zaraz po wyjściu z dworca. Już siódma. Po Piotrkowskiej krąży tłum młodych ludzi z całej Polski, taki sam jak co roku. Nie, inny tym razem. Spoważniały. I bardzo spokojny, zbyt spokojny, by ukryć napięcie. O zajściach na Wybrzeżu wie każdy. Mówimy o nich mało, niechętnie, zniżając głos. Trudno powiedzieć, co się stanie za godzinę. [...] Spektakle też wydają się inne: ostre, gwałtowne, kontestacyjne. [...] Rok temu nasze teatry studenckie wiały zgodnie jałowością, fałszem i nudą, łatwo widoczną na tle prac studenckiej zagranicy" – pisał w eseju *Przejaśnienie* Konstanty Puzyna (1982, s. 5). Jego wnikliwa i głęboka krytyka towarzyszyła temu nurtowi teatru przez całą dekadę lat 70.

Najważniejszymi spektaklami VII Łódzkich Spotkań Teatralnych były: *Spadanie* Teatru STU w reżyserii Jasińskiego i *W rytmie słońca* Kalambura w reżyserii Litwińca. Udowodniły one, że teatr tworzony przez studentów zamierza żyć sprawami i problemami społeczeństwa, a tym samym chce gorącego, bliskiego i bezpośredniego kontaktu z widownią. Odmiennie niż np. w słynnym spektaklu *Paradise now!* The Living Theatre, w rodzimych spektaklach nie chodziło o fizyczną integrację publiczności i aktorów. Istotne było pokazanie autentycznych i aktualnych konfliktów, postaw i wartości. Zważywszy na zakłamanie życia zbiorowego, niemożność swobodnej

artykulacji opinii, agresywną i brutalną propagandę epoki pomarcowej, teatr studencki dokonał prawdziwego wyłomu w sferze komunikacji społecznej. Zaczął przemawiać „pełnym głosem", mimo że był to głos ograniczany przez cenzurę. Teatr podjął walkę z wyzwaniem cenzury. Spektakle – prócz podlegającego kontroli i zatwierdzanego scenariusza – składały się z improwizowanych epizodów, coraz częściej stanowiących właściwą oś konstrukcyjną.

Równocześnie w teatrze dramatycznym pogłębiała się mistyfikacja, którą został dotknięty na całe lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Już po „odwilży" powstał w nim nurt określany jako „teatr aluzji". Z aktualną sytuacją polityczną można było kojarzyć wszystko – od komedii rybałtowskiej po Mrożka i od Sofoklesa po Becketta. Inscenizatorzy, niejednokrotnie nie zważając na integralność tekstu dramatycznego, wdawali się w aluzyjne gry z publicznością przypominające gombrowiczowską walkę na miny. Obyczaj ten, w latach siedemdziesiątych nader rozpowszechniony, był szczególnie nienawistny młodemu teatrowi.

Teatr ów, odrzucając aluzyjne gry z publicznością, pragnął rozmawiać z nią żywym językiem o autentycznych współczesnych problemach. Wniósł rewolucję pokoleniową do mentalności społecznej, politycznej i estetycznej. Towarzyszyła jej krytyka starszych pokoleń pisarzy dokonana przez młodych poetów Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego w książkach eseistycznych wydanych na początku dekady. Uważali oni, że polska literatura ucieka od aktualnych problemów w autotematyzm lub w historyczny kostium, poprzestając na wątpliwych analogiach i aluzjach. Postulowali literaturę mówiącą wprost o współczesnych konfliktach i problemach.

Wiersze Barańczaka poszukiwały wieloznaczności, kryjących się w codziennym, potocznym języku. Pokazywały, w jaki sposób totalitarna świadomość steruje banalną frazeologią. Właśnie te wiersze wykorzystał Teatr Ósmego Dnia w spektaklu *Jednym tchem* (1971), pierwszej w powojennym teatrze dramatycznej wizji społeczeństwa poddanego procesowi zniewolenia i ulegającego nieustannej autorytarnej presji.

W ciągu kilku miesięcy na przełomie lat 1970 – 1971 teatr studencki przebył niezwykłą ewolucję świadomości. Teatr STU w trzeciej wersji drugiej części spektaklu *Spadanie* (1971) ujawnił fałsz i zakłamanie życia zbiorowego, prostactwo i demagogię ukrytą w rewolucyjnych hasłach. Wykorzystywał polityczne przemówienia i deklaracje, żeby obnażyć brak jakiegokolwiek związku między frazeologią a rzeczywistością. W pierwszej części *Spadania* ostrze szyderstwa i demistyfikacji dotknęło współczesnej literatury oskarżonej o ideową pustkę. Drwiąc z jej „świętych", m.in. Sartre'a i Arrabala, Jasiński podważał zaufanie do dramatu i dramaturgii jako środka wypowiedzi mogącego wyrazić sytuację współczesnego człowieka. Do opisu tej sytuacji użył poematu Tadeusza Różewicza.

Jednym z najwybitniejszych spektakli roku 1971 było *Koło czy tryptyk* Teatru 77 z Łodzi w reżyserii Zdzisława Hejduka, które komentowało wprost ostatnie wydarzenia polityczne oraz stawiało pytanie, czy polskie społeczeństwo czeka wirowanie w błędnym kole kolejnych kryzysów i obietnic bez pokrycia, czy też samo potrafi wziąć odpowiedzialność za przyszłość kraju. W spektaklu wykorzystano niemal wyłącznie teksty własne zespołu, m.in. dialogi powstałe w procesie zbiorowej kreacji. Taka konstrukcja widowiska dominowała na scenach studenckich w latach siedemdziesiątych.

Do własnych autonomicznych scenariuszy dochodzono stopniowo, w miarę osiągania dojrzałości artystycznej – tworzono natomiast partytury spektaklu. Na takie partytury składały się kolejne etapy realizacji przedstawienia. Powstanie tekstu scenariusza bywało jednym, często mniej istotnym, elementem partytury. Innymi były np. dyskusje, improwizacje, podróże, spotkania, happeningi, ustalanie relacji przestrzennych widowiska w sali lub wybór miejsca do gry na ulicy, wypełnianie przestrzeni znakami ikonicznymi.

Teatrem, który w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych miał najbardziej twórczy stosunek do scenicznego słowa, był Pleonazmus założony w 1971 r. przez Ryszarda Majora. Pierwszy spektakl *Teatr pana Białoszewskiego* (1971) czerpał z poetyckiego doświadczenia wieloznaczności języka, słów i ich fragmentów. Majora inspirowała nie tylko awangardowa poezja Mirona Białoszewskiego, lecz także jego doświadczenia teatralne. Druga premiera Pleonazmusa *Szłość samojedna* (1972) była skonstruowana za pomocą dialogu złożonego z wypowiedzi zawierających odmianę jednego tylko słowa: „iść". Tekst scenariusza *Szłości...* może wydawać się bełkotem: „1. osoba – przyszłam 2. przyszła 3. przyszła 4. przyszła 1. przyszłam 2. no i co z tego, że przyszła 3. przyszła to przyszła 4. przyszła [...] będziemy szli, będziemy szli, będziemy szli 3. jakbyśmy szli po stopniach pomnika jej sabaczosamoszedłej przeszłości 2. zróbmy coś byśmy nie szli wokół tego, co na nią przyszło 5. będziemy szli wchłaniając w siebie ją, jak gdyby nic. 4. jak gdyby nigdy nic, będziemy szli". Odmiana czasownika „iść" i związanej z nim grupy wyrazów są zupełnie puste znaczeniowo. Jednak znaczenia i sensy ujawniały się dopiero w teatralnym działaniu, w grze towarzyszącej wypowiadanemu słowu i w reakcjach na słowo, którego „ruch" stwarzał sytuacje sceniczne. Spektakl Pleonazmusa ukazywał mechanizmy kreowania i mistyfikowania rzeczywistości za pomocą słowa. „Iść" było słowem-ideą, oznaczało „iść ku czemuś". Nad grupą aktorów tworzącą dziwaczny i amorficzny kształt dominował przywódca. Grupa sama wyznaczyła mu jego rolę, a gdy okazało się, że nie osiąga w marszu „ku czemuś" swoich celów, unicestwiła go. Potrzebowała jednak następnej mistyfikacji...

Ojcowie awangardy

Główne inspiracje estetyczne teatr studencki – nazywany zresztą coraz powszechniej „młodym teatrem", bo nie tworzyły go już zespoły *stricte* studenckie – czerpał z twórczości Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora.

Grotowski w owym czasie coraz dalej odchodził od litery tekstu. W *Apocalypsis cum figuris* (1968) zerwał całkowicie z tekstem dramatu. W połowie lat sześćdziesiątych podjął poszukiwania, które można określić jako antropologiczne. Uznał, że sposoby ludzkiej ekspresji zostały dalece zmienione przez warunki kulturowe i cywilizacyjne, wobec czego należy poszukiwać ponad- i pozakulturowego rdzenia wrażliwości oraz sposobu jej wyrażania. Jeśli aktor potrafi odnaleźć w swej psychice archetypy emocjonalne przeżyć, jego ekspresja będzie dla widza wiarygodna, stanie się podstawą współodczuwania i współuczestnictwa. Bliskość aktora i widza polega zatem na wspólnym poruszeniu zagubionych strun wrażliwości.

Na Zachodzie rozumienie wspólnoty, inspirowane pismami Herberta Marcuse, miało trochę inny walor. Przypuszczano, że mająca nastąpić rewolucja seksualna może zmienić cywilizacyjny paradygmat. Dlatego rewolucja seksualna, a co za tym idzie komuna jako grupa społeczna, miały dać początek rewolucji społecznej. Komuny tworzyły wybitne zachodnie zespoły alternatywne, m.in. The Living Theatre. Manifestacją tych poglądów był słynny spektakl *Paradise now!* (1968).

Polskie zespoły korzystały raczej z doświadczenia Grotowskiego, według którego współuczestnictwo i wspólnota dokonywały się w sferze psychicznej. Kontynuatorami jego poszukiwań, przetwarzającymi je w swoisty i oryginalny sposób stały się przede wszystkim Teatr Ósmego Dnia i Stowarzyszenie Poszukiwań Teatralnych Gardzienice (patrz hasło *Teatr alternatywny*).

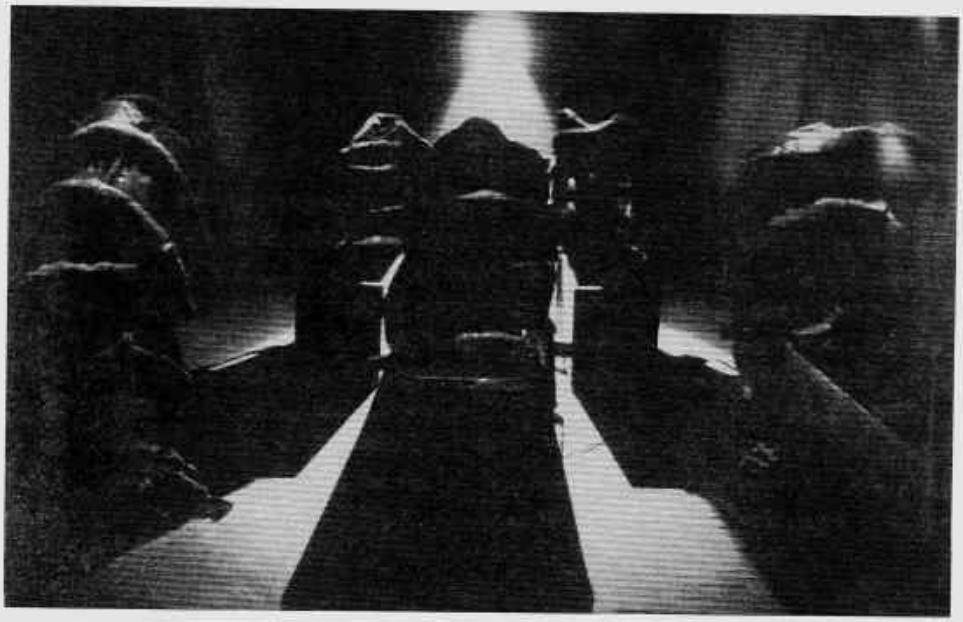
Teatr Ósmego Dnia zaczerpnął od Grotowskiego metodę improwizacji aktorskiej, będącej drogą do prawdy wyrazu. Jednak, inaczej niż u Grotowskiego, improwizacje TOD były ukierunkowane tematycznie. Nie służyły poszukiwaniu absolutnego ludzkiego „ja", lecz aktorskiemu pogłębieniu konkretnie określonego konfliktu. Teatr nie zgadzał się z Grotowskim co do zasadności poszukiwania uniwersalnego archetypu człowieczeństwa. Zdaniem twórców tego zespołu, człowiek osadzony jest w konkretnej sytuacji historycznej, obarczony społecznym zobowiązaniem i uwikłany w konflikty oraz wybory etyczne, które niesie teraźniejszość. Teatr ten przejął natomiast od Grotowskiego przeświadczenie o aktorstwie jako posłannictwie, nierozłączności prawdy scenicznej i prawdy życia. Aktor-człowiek ponosi odpowiedzialność za zobowiązania złożone na scenie, a scena jest miejscem służącym manifestacji swojego człowieczeństwa – indywidualnego sposobu widzenia świata i wartości, osobistego doświadczenia.

Wpływy Tadeusza Kantora nie były tak bezpośrednie jak Grotowskiego, choć też odegrały znaczną rolę. Artysta ten używał tekstu w taki sposób, jakby to był jeden ze „znalezionych przedmiotów". Tekst nie był bardziej istotny niż stół, krzesło, parasol, manekin, które wykorzystywał do kreacji spektaklu. To podejście miało źródło w przemyśleniach Marcela Duchampa.

Ten aspekt doświadczeń Kantora miał również wpływ na odrzucenie dramatu przez młodych, a zarazem wykształcił zjawisko tzw. teatru autorskiego. Najwyraźniejszym urzeczywistnieniem tych tendencji stała się na początku lat siedemdziesiątych twórczość Leszka Mądzika i jego Sceny Plastycznej powstałej w 1969 r. przy Teatrze Akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Do najgłośniejszych jego autorskich inscenizacji należą – inauguracyjna *Ecce homo* (1970), *Piętno* (1975), *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978).

Każdy spektakl Mądzika rozpoczyna się w zupełnej i długotrwałej ciemności. Ciemność sprawia, że widzowi łatwiej wyczulić swoje postrzeganie i wrażliwość, stanowi ona „ramę" spektaklu, ale także filozoficzną metaforę. Oznacza granicę poznania, lecz również – jak w pismach mistyków – jego początek. Światło wyławia z ciemności przedmioty, obrazy i przestrzenie.

Jeszcze w pierwszym spektaklu *Ecce homo* (1970) Mądzik budował przypowieść opartą na motywie Drogi Krzyżowej posługując się barwnym obrazem scenicznym, słowem, konwencjonalną grą aktorską. Spotkanie z teatrem Grotowskiego było momentem przełomowym na jego drodze



Pętanie Leszka Mądzika, Scena Plastyczna KUL w Lublinie, 1986

twórczej. Zaczął dążyć do podobnej intensywności ekspresji i nastroju, jednak nie za sprawą współpracy z aktorem, lecz przez obraz. W kolejnych spektaklach Sceny Plastycznej słowo i fabuła zanikały, a *Wilgoć* była pierwszym utrzymanym w jednolitej chromatycznej gamie czerni, bieli i szarości. W tym przedstawieniu artysta podjął fascynujące eksperymenty z tworzeniem i rozbijaniem przestrzennych iluzji.

Scena Plastyczna, mimo iż miała od początku swych entuzjastów, pozostawała (zresztą programowo) na uboczu życia teatralnego. Najgłośniejsze spektakle „młodego teatru" lat siedemdziesiątych to w pierwszej jej połowie *Sennik polski* i *Exodus* (1974) Teatru STU, *Retrospektywa* (1972) Teatru 77 oraz *Straż pożarna by nie zmogła jedna druga trzecia* (1973) i *Delirium tremens* (1975) Pleonazmusa.

Największymi wydarzeniami artystycznymi drugiej połowy dekady były spektakle Teatru Ósmego Dnia – *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi?* (1975), *Przecena dla wszystkich* (1977) i *Ach, jakże godnie żyliśmy* (1979).

W połowie dekady impet młodego teatru zresztą wygasł. W tym czasie w wielu zespołach nastąpiły istotne przewartościowania. Teatr STU Jasińskiego zaczął grywać komercyjne widowiska rozrywkowe. Takie znamiona nosiło już przedstawienie *Pacjenci* wg *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, a w całości była nim *Szalona lokomotywa* (1977) wg Witkacego. Po tzw. profesjonalizacji w 1979 r. STU stał się zwyczajnym teatrem repertuarowym o ciągle zmiennym i mało zintegrowanym zespole. Twórca Pleonazmusa, Ryszard Major po rozwiązaniu zespołu w 1977 r. został reżyserem w teatrach dramatycznych. Bogusław Litwiniec większą wagę przykładał do animacji kultury niż teatru. W 1974 r. znaczna część dawnego zespołu Kalambura odeszła, a Ośrodek Teatru Otwartego oprócz sceny zaczął prowadzić galerię, wydawnictwo i impresariat, również w 1979 r. „sprofesjonalizowane". Propozycje sceniczne Kalambura – głównie realizacje dramatu – nie odbiegały znacząco od tego, co prezentowano na scenach dramatycznych, a spektakl *Biała skrzynka* wg Urszuli Kozioł wyreżyserowany przez Litwińca w 1977 r. nie powtórzył już sukcesu *W rytmie słońca*.

Równocześnie na drugą połowę dekady przypadło powstanie kilku nowych grup, wśród których najważniejszą był Teatr Provisorium z Lublina. Już drugie przedstawienie zespołu założonego w 1976 r. przez Janusza Opryńskiego *Nasza niedziela* (1978) zyskało opinię najwybitniejszego spektaklu roku. Pojawiło się również kilka dobrych grup teatralnych, które nawiązywały do dokonań Teatru Ósmego Dnia. Były to: Scena 6 i Grupa Chwilowa (m.in. *Scenariusz*, 1978) z Lublina, Teatr ICD (m.in. *Plany na życie,* 1978), Teatr Jan (m.in. *Smok*, 1978) i Teatr Maja (m.in. *Arena,* 1978) z Poznania oraz Teatr Jedynka (m.in. *Odzyskać przepłakane lata,* 1980) z Gdańska. Na ten okres przypadały również najlepsze przedstawienia i akcje uliczne założonej przez Wojciecha Krukowskiego w Warszawie w 1973 r. Akademii Ruchu. Zespół ten wyrastał w cieniu sławy głównego

nurtu teatrów studenckich. Tworzył spektakle będące sterylnymi obrazami w ruchu, o precyzyjnym rytmie zmian motywów i ich powtórzeń. Do najważniejszych należały *Autobus* (1975) i *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* (1979). Natomiast *Lekcje* (od 1976) były rodzajem performance polegającym na interwencji teatru w codzienne życie.

W roku 1977 powstał Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, który stał się kontynuatorem odmiennej części doświadczenia intelektualnego i teatralnego Grotowskiego. Włodzimierz Staniewski chciał odrzucić współczesne konflikty, uznając, że wynikają one z cywilizacyjnego skażenia człowieka. Swój Ośrodek założył w zacofanej wiosce w regionie lubelskim. Jego poszukiwania mają charakter etnologiczny. Celem ich jest budowanie porozumienia z ludźmi i pomiędzy ludźmi różnych kultur, znalezienie takich środków komunikacji, które pozwalałyby na akceptację i zrozumienie niezależnie od kulturowej przynależności. Poszukiwaniom tym służą wędrówki, będące zasadniczym obszarem działalności zespołu. Spektakle są produktem ubocznym, zapisem doświadczeń uznanych w czasie wędrówek za najistotniejsze oraz próbą przekazania ich kolejnym napotkanym. Od 1977 r. Gardzienice stworzyły dwa spektakle teatralne *Żywot protopopa Awwakuma* i *Carmina Burana,* ulegające ciągłej ewolucji.

Już na przelomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do grona wybitnych zespolów młodego teatru dołączył Teatr Provisorium z Lublina. Spektakle *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* (1979) i *Pusta estrada* (1981) zdobyły uznanie jako jedne z najważniejszych wydarzeń artystycznych całej polskiej sceny. Artyści Provisorium – m.in. Jacek Brzeziński, Andrzej Mathiasz, Jan Maria Kłoczowski, Sławomir Skop – byli uczniami Teatru Ósmego Dnia, stworzyli jednak oryginalną i odmienną od swych nauczycieli estetykę. Spektakle Provisorium są bardzo kameralne i wyciszone, a ekspresja aktorska wypracowana w improwizacjach jest kontrapunktowana sposobem gry wywodzącym się z brechtowskiego „efektu osobliwości". Kolejne wybitne przedstawienia Provisorium to *Wspomnienie z domu umarłych* (grane w latach 1983 – 1988 bez pozwolenia cenzury) oraz *Ogrody* (1990), w którym zespół podjął problematykę przewartościowań związanych ze zmianą sytuacji politycznej i gospodarczej w Polsce.

W końcu lat siedemdziesiątych Teatr Ósmego Dnia wypracował nową metodę kreacji widowiska, którą zastąpił dawny porządek determinowany przez istnienie tekstu dramatu, adaptacji lub scenariusza. Pierwszym rozdziałem partytury są dyskusje, wymiana refleksji skupionych wokół nurtujących problemów, poszukiwanie lektur, które mogą stanowić inspirację. Propozycje członków zespołu stają się tematami zbiorowych improwizacji. Zdarzenia teatralne, znaki, słowa i dialogi tworzą szkielet spektaklu, nad którego konstrukcją i wypełnieniem czuwa Lech Raczak. Artyści TOD nie nazywają swojej metody kreacji widowiska „pisaniem na scenie", lecz określają ją jako „tworzenie eseju".

Patos i groteska, liryzm i ironia oraz niepospolita siła wyrazu płynąca ze sceny lub wybranego na ulicy miejsca gry sprawiają, że widzowi staje się dostępne katartyczne przeżycie.

Większość twórców młodego teatru końca lat siedemdziesiątych wyraźnie deklarowała swoje dążenia artystyczne i społeczne. Równocześnie zaistniały bardzo silne więzi nie tylko wśród elity twórczej, lecz też między zespołami a ich publicznością. Już na początku dekady teatr studencki zerwał definitywnie z modelem sceny o charakterze edukacyjnym. Natomiast wszystkie oficjalne dokumenty władz Zrzeszenia Studentów Polskich, a od 1973 r. Socjalistycznego ZSP zawierały jednoznaczną tendencję do przypisywania mu wyłącznie takiej funkcji. Organizacja studencka pozwalała młodemu teatrowi funkcjonować w znacznie bardziej liberalnym otoczeniu niż sceny dramatyczne, których reżym organizacyjny przypominał cykl produkcji w przedsiębiorstwach państwowych. Z drugiej strony organizacja ta reprezentowała politykę władz wobec środowiska. W drugiej połowie dekady nieustanne zmagania z własnym mecenasem i cenzorem jednocześnie sprawiły, że twórcy młodego teatru rozpoczęli współpracę z rodzącą się opozycją demokratyczną.

W opozycji

Teatr studencki stawał się wyrazicielem dążeń najbardziej aktywnej intelektualnie części młodej inteligencji, odrzucającej możliwość kompromisu z systemem. Choć teatr nie pełnił funkcji jednoznacznie politycznych, jak opozycyjne organizacje, skonsolidowana postawa zespołów przybrała postać ruchu społecznego.

W latach siedemdziesiątych, nazywanych epoką „propagandy sukcesu", został wytworzony w Polsce szczególny model kultury masowej. Jej formy czerpano z nowych i modnych wzorów zachodniej pop-kultury, natomiast treść nasycona była obowiązującą ideologią. Dominującą rolę odgrywała w tym systemie telewizja. Polska sztuka tamtego okresu nie pozostawała niewrażliwa na to zjawisko, czego przejawem były dramatyczne „polemiki" z językiem propagandy zawarte w wierszach Barańczaka i innych poetów „nowej fali", niektóre obrazy Jerzego Dudy-Gracza, Zbyluta Grzywacza, a także dzieła malarzy hiperrealistów. Fakt, iż w machinie „propagandy sukcesu" kreującej fikcyjny świat oraz lansującej ideał konsumpcyjnej beztroski uczestniczyła znakomita część „zawodowego" establishmentu aktorskiego i teatralnego, wpływał dodatkowo na ewolucję etycznych i estetycznych postaw studenckiego środowiska teatralnego.

Lech Raczak tak pisał: „Spektakl powinien być wyraźnie przeciwko tym, którzy we własnym życiu, w bezpieczeństwie najbliższej rodziny widzą wartości określające sens człowieka, którzy własną odpowiedzialność ograniczyli do odpowiedzialności za zaspokojenie materialnych potrzeb

rodziny... Więc najogólniej mówiąc – przeciw małości, karleniu, braku chęci do realizacji własnego człowieczeństwa. Powinien być wyraźnie przeciw. Jak policzek. Powinien obrażać" (Gluza, 1982, s. 31).

Młody teatr opowiadał się za wolnością rozumianą integralnie, za nierozdzielaniem wartości etycznych od estetycznych. Spowodowało to nieuchronny konflikt z totalitarnym państwem. Od 1977 r. Teatr Ósmego Dnia dotknęły represje: zakazy występów publicznych, wyrzucanie z kolejnych sal teatralnych oraz inne szykany – rewizje, sfingowane procesy, aresztowania. W połowie lat siedemdziesiątych ukształtował się niemal niezmienny do dziś trzon zespołu składający się z kilku wybitnych aktorów: Ewy Wójciak, będącej także współautorką manifestów, wypowiedzi programowych i teoretycznych TOD, Tadeusza Janiszewskiego, Romana Radomskiego (odszedł z TOD w 1985 r.), Marcina Kęszyckiego i Adama Borowskiego.

Stan wojenny położył kres zjawisku, jakim był teatr studencki. Szalejąca cenzura wykluczyła autentyczny kontakt zespołów z publicznością. Młode pokolenie studentów zajęło się działalnością czysto opozycyjną – drukowanie i kolportaż podziemnych pism miało w hierarchii wartości znacznie wyższą pozycję niż tworzenie teatru. Studenci z poprzedniej dekady na ogół ukończyli studia, a okres studenckości dla części z nich oznaczał tylko początek drogi artystycznej. Lata osiemdziesiąte nie przyniosły nowych, znaczących i oryginalnych zjawisk teatralnych. Wyjątkiem były akcje uliczne Pomarańczowej Alternatywy z Wrocławia, którą „dowodził" – „Major" Waldemar Fydrych. Akcje te łączyły happening z pozorowaną demonstracją uliczną, zwołaną pod absurdalnymi hasłami, ośmieszającymi zarówno martyrologiczny wydźwięk demonstracji „Solidarności", jak i reakcje władz. Oddziały milicji uganiały się po mieście za demonstrantami przebranymi za świętych Mikołajów. Dochodziło do masowych aresztowań. Innym nowym i interesującym zjawiskiem był w połowie tej dekady młodzieżowy teatr Wiatyk z Bytomia. Równocześnie funkcję wyzwalania wspólnych dla zbiorowości przeżyć i doświadczeń, choć w mniej wyrafinowanej intelektualnie formie, za to w znacznie większej skali, przejął od teatru rockowy koncert.

W roku 1984 władze zakazały Teatrowi Ósmego Dnia występów. W ciągu blisko dwóch lat zespół dał kilkadziesiąt przedstawień w kościołach, zachowując swoją tożsamość ideową i artystyczną. Były to m.in. *Wzlot* (1982), *Raport z oblężonego miasta* (1983) i *Piolun* (1985). Teatr grywał dla niewyrafinowanej ludowej publiczności stając się „awangardowym teatrem ludowym" – jak to określał Lech Raczak. Zmuszony do emigracji w 1986 r. w ciągu następnych trzech lat prezentował spektakle w całej Europie. W 1990 r. po powrocie do kraju dał premierę *Ziemi niczyjej*, będącej podsumowaniem doświadczeń emigracyjnych.

Stare zespoły kontynuowały swoją drogę artystyczną i tworzyły nowe wartości. Trudno zaliczać je do teatru studenckiego tym bardziej, że w la-

tach siedemdziesiątych formuła ta była epitetem używanym przez krytykę niechętną nowym zjawiskom teatralnym, aby je zdeprecjonować.

Teatr Ósmego Dnia, Scena Plastyczna Leszka Mądzika, Gardzienice i Provisorium wyrosły z wielkiego ruchu teatralno-społecznego lat siedemdziesiątych. W następnej dekadzie, podążając indywidualnymi drogami, stworzyły wybitne wartości artystyczne. W latach osiemdziesiątych teatr, który dwie dekady wcześniej był sumieniem młodej inteligencji, jako pierwszy postawił pytanie o relację swojego dawnego bohatera, „człowieka metafizycznego", „człowieka wspólnoty" do nowej, dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości społecznej. Spektakle powstałe do połowy lat dziewięćdziesiątych *Tańcz, póki możesz* (1994) Teatru Ósmego Dnia, *Orbis Tertius* teatru Sekta Lecha Raczaka, który rok wcześniej rozstał się ze starym zespołem. *Z nieba przez świat do samych piekieł* (1992) oraz *Współczucie* (1993) Provisorium ukazują bohatera będącego wyrzutkiem, outsaiderem.

Trudno przewidzieć, czy kolejne pokolenie studentów, mające zupełnie inne doświadczenia społeczne i artystyczne, zaistnieje w sferze teatru równie odrębnie i wyraziście jak poprzednicy. Jak do tej pory taki fakt się nie zdarzył.

Bibliografia

AFANASJEW Jerzy, 1968, *Sezon kolorowych chmur*, Gdańsk.

BŁAŻEJEWSKI Michał (red.), 1985, *Studencki teatr Jedynka*, Gdańsk.

BONARSKI Andrzej, 1979, *Ziarno*, Warszawa.

BRACH-CZAINA Joanna, 1984, *Etos nowej sztuki*, Warszawa.

CHUDY Wojciech (red.), 1990, *Teatr bezsłownej prawdy*, Lublin.

CYBULSKI Andrzej, 1989, *Pokolenie kataryniarzy*, Warszawa.

CZARNOWSKA Anita, DOMAGALSKI Andrzej, MAGOWSKI Tomasz, 1987, *Studenckie festiwale w Polsce*, Kraków.

DAWIDEJT-JASTRZĘBSKA Ewa (red.), 1980, *Parateatr*, Wrocław.

DAWIDEJT-JASTRZĘBSKA Ewa (red.), 1982, *Parateatr II*, Wrocław.

DRAWICZ Andrzej, KOENIG Jerzy, 1968, *Teatry studenckie w Polsce*, Warszawa.

DZIEDZIC Stanisław, 1985, *Monografia Teatru 38*, Kraków.

FEDECKI Ziemowit, JARECKI Andrzej, LUSZTIG Marek, 1988, *Marsz do kąta: operetki obywatelskie z repertuaru STS*, Warszawa.

VI FESTIWAL Kultury Studentów PRL. Zeszyt dokumentacyjny (zbior.), 1978, Warszawa.

FIK Marta, 1989, *Kultura polska po Jałcie*, Londyn.

FIK Marta, 1981, Trzydzieści pięć sezonów, Warszawa.

GLUZA Zbigniew, 1982, *Ósmy dzień*, Warszawa.

GROTOWSKI Jerzy, 1990, *Teksty z lat 1965 – 1969*, Warszawa – Wrocław.

JARECKI Andrzej, 1962, *Warszawski STS*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

JAWŁOWSKA Aldona, 1987, *Więcej niż teatr*, Warszawa.

KAMIŃSKI Antoni (red.), 1977, *Wspólnota – kreacja – teatr*, Wrocław.

KOLANKIEWICZ Leszek (oprac.), 1978, *Na drodze do kultury czynnej*, Wrocław.

KRASIŃSKI Edward, 1976, *Warszawskie sceny 1918 – 1939*, Warszawa.

LITWINIEC Bogusław, 1978, *Teatr młody – teatr otwarty*, Wrocław.

LITWINIEC Bogusław (red.), 1975, *Sztuka otwarta*, Wrocław.
LESZIN Jerzy, MROZIEWICZ Krzysztof, MIELCAREK Eugeniusz, 1971, *Kronika kulturalna 1950 – 1970*, Warszawa.
LUBIENIECKA Maria (red.), 1975, *Teatr a poezja*, Wrocław.
MAGALA Sławomir, 1988, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa.
MALITOWSKI Jerzy (red.), 1970, *10 lat teatru STG*, Gliwice.
MICHALIK Jan, 1985, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1817 – 1825*, Kraków.
MICHALIK Jan, 1987, *W cieniu teatru miejskiego*, w: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893 – 1915*, Kraków.
II MIĘDZYNARODOWY Festiwal Teatrów Studenckich, 1969, Wrocław.
MORAWIEC Elżbieta, 1982, *Mitologie i przeceny*, Warszawa.
NALASKOWSKI Aleksander, 1986, *Sztuka obrzeży – sztuka centrum*, Warszawa.
NYCZEK Tadeusz, 1979, *Teatr Pleonazmus*, Warszawa.
NYCZEK Tadeusz, 1980, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970 – 1975*, Kraków.
NYCZEK Tadeusz, CHUDZIŃSKI Edward (red.), 1982, *Teatr STU*, Warszawa.
OSIŃSKI Zbigniew, 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa.
OŚRODEK Teatru Otwartego Kalambur (zbior.), 1982, Warszawa.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1990, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów.
PUZYNA Konstanty, 1982, *Półmrok*, Warszawa.
„POLSKA Sztuka Ludowa – Konteksty" 1991, nr 3 – 4 (obszerny wybór artykułów o teatrze awangardowym.
RACZAK Lech, 1980, *Pa-ra-ra-ra*, „Dialog", nr 7.
SARNECKA-PARTYKA Hanna (red.), 1968, *Studencki teatr Kalambur*, Wrocław.
SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1980, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.
SŁAWIŃSKA Irena, 1991, *Wstęp*, w: *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika*, Lublin.
ŚLIWIŃSKA Zofia, 1972, *Teatry studenckie w Łodzi*, „Pamiętnik Teatralny", z. 2.
TEATR Cricot 2 1955 – 1988 [druk okolicznościowy], 1988, Kraków.
TEATR Ósmego Dnia – Ziemia niczyja [program teatralny], 1991, Poznań.
TEATR Provisorium [druk okolicznościowy na 15-lecie teatru], 1991, Lublin.

TEATR ALTERNATYWNY

Tomasz Kubikowski

Definicja * Początki * Reduta * Inne teatry eksperymentalne dwudziestolecia * Czasy drugiej wojny światowej * Lata powojenne * Grotowski i Teatr Laboratorium * Teatr alternatywny lat siedemdziesiątych * Cricot 2 * Gardzienice * Niezależny teatr lat osiemdziesiątych * Alternatywa po roku 1989

Definicja

Teatry „alternatywne" tworzą grupę tyleż niedookreśloną, co trudną do jednoznacznego zdefiniowania; jest to jedno z możliwych określeń zjawiska, które w różnych okresach, środowiskach i kontekstach zwano także – nawet chętniej – teatrem „eksperymentalnym", „poszukującym", „osobnym", „otwartym", „niezależnym", „trzecim" – by wymienić tylko najbardziej rozpowszechnione określenia. Każda próba wyznaczenia zakresu teatralnej „alternatywy" będzie więc nieuchronnie arbitralna.

W samej nazwie zawiera się wskazówka, że teatr ów ma charakter opozycyjny wobec głównego nurtu współczesnych przedstawień. Jest to opozycja w imię pewnych wartości, zaniedbanych, jak się sądzi, lub wręcz negowanych przez sceny owego głównego nurtu. Niemożliwa jest – jak się uważa – rychła naprawa czy reforma istniejących scen; stąd impuls, żeby stworzyć własne, które będą w stanie wypracować wartości pożądane i staną się ich rozsadnikiem.

Gest odłączenia się od „głównego nurtu" w imię pewnych wartości i wynikłą z tego gestu odrębność instytucjonalną należy uznać za niezbędny (choć też nieostry) i podstawowy wyróżnik teatr alternatywnego. Inaczej, nawet przy najniezwyklejszych produkcjach, pozostaniemy w ramach zwyczajnej w teatrze różnorodności repertuarowej i stylistycznej. Często przecież w tym samym budynku scena kameralna stanowi „alternatywę" programową dla dużej sceny, o ile daje ambitniejsze propozycje; nie mówiąc już o różnym profilu poszczególnych teatrów czy indywidualnej stylistyce reżyserów.

Wartości, w imię których tworzono zespoły alternatywne, mogły być autoteliczne, kiedy powstały teatr przybierał charakter studia czy laboratorium form artystycznych; albo też społeczne – gdy stanowił on raczej przekaźnik pozaartystycznych treści i ośrodek grupowej integracji. Uczestnictwo w teatrze alternatywnym rozciągało się wówczas i na część prywatnego życia jego twórców; teatr stawał się ośrodkiem nie tylko alternatywnego scenicznego wyrazu, ale i swoistego stylu bycia, kształtowanego wedle idei przyjętych przez grupę. Właśnie „grupa teatralna" stanowiła charakterystyczną formę ustroju wielu alternatywnych zespołów teatralnych.

Oczywiście obydwie te funkcje – autoteliczna i społeczna – często chodziły w parze. Teatry alternatywne mogli tworzyć zawodowi aktorzy, mogli też tworzyć je artyści innych dziedzin, zainteresowani pograniczem sztuk; wreszcie amatorzy, w teatrze odnajdujący najwłaściwszy środek wypowiedzi. Zespoły mogły cenić twórczość wspólną lub służyć za narzędzie dominującej artystycznej osobowości. Przybierały najróżniejsze formy organizacyjne; różny też był stopień ich opozycyjności wobec scen „głównego nurtu".

Początki

Zawiązków alternatywy teatralnej należy szukać w okresie tzw. Wielkiej Reformy Teatru, a zatem na przełomie XIX i XX wieku. W pierwszej dekadzie naszego stulecia zaczęły powstawać na ziemiach polskich sceny prywatne, pragnące forsować ambitny repertuar; także sztuki nieobecne na głównych scenach ze względów cenzuralnych. I tak warszawska prapremiera *Dziadów* odbyła się w maju 1909 r. na scenie Teatru Małego, działającego od 1906 do tegoż 1909 r. pod dyrekcją Mariana Gawalewicza (w późniejszych latach teatr ów obniżył loty). Z kolei *Wesele* miało prapremierę warszawską w maleńkim Teatrze Zjednoczonym, kierowanym przez Franciszka Rychłowskiego, działającym w latach 1911 – 1912. Ważną zasługą tego teatru było również przedstawienie *Ugłaskania sekutnicy* Williama Shakespeare'a (reżyseria Aleksandra Zelwerowicza), w którym po raz pierwszy w Polsce, korzystając z inspiracji Maxa Reinhardta, wyrwano szekspirowską komedię z dziewiętnastowiecznego szablonu inscenizacyjnego i przedstawiono ją w integralnym kształcie, próbując wskrzesić elżbietański humor.

Wszystkie te przedsięwzięcia miały charakter efemeryczny – można wyliczyć jeszcze takie teatrzyki warszawskie, jak Wolna Scena Bolesława Gorczyńskiego (1910), Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana i Kazimierza Wroczyńskiego (1911); krakowską Scenę Niezależną Gabrieli Zapolskiej (koniec zimy 1903). Na poważną uwagę zasługuje zaś, istniejący w Kijowie w latach 1916 – 1917 Teatr Studyo wybitnej aktorki Stanisławy Wysockiej, gdzie, wzorując się na tworzącym ośrodki studyjne Moskiewskim

Akademickim Teatrze Artystycznym (MChAT) Konstantego Stanisławskiego, pracowano nad doskonaleniem sztuki aktorskiej i opanowaniem współczesnego repertuaru.

Reduta

Prapremierą *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego 28 listopada 1919 r. zainaugurowała w Warszawie działalność Reduta – pierwszy w Polsce stały i poważny teatr, spełniający przedstawione na wstępie kryteria. Można uznać, że Reduta wyznaczyła w naszym kraju paradygmat teatru alternatywnego, tworząc tradycję, obrastając legendą i stając się przedmiotem nie ustających po dziś dzień nawiązań. Dominującą osobowością był tutaj aktor i reżyser Juliusz Osterwa, jego współpracownikiem geolog, teatrolog i wizjoner Mieczysław Limanowski; przez Redutę przewinęło się wielu wybitnych artystów (Stefan Jaracz, Leon Schiller, Iwo Gall), jeszcze więcej stało się jej wychowankami.

Trzy okresy Reduty wyróżnia się według miast, w których kolejno pracowała. Do roku 1925 trwał „pierwszy okres warszawski", w latach 1925 – – 1931 – „okres wileński", 1931 – 1939 – „drugi okres warszawski". Celem pierwszej Reduty była reforma i uzdrowienie sztuki aktorskiej, a także wsparcie rodzimej dramaturgii. Osterwa pragnął zaszczepić w swoich współpracownikach i wychowankach „studyjną zasadę życia wobec świadków, zamiast grania dla publiczności" (Szczublewski, 1973, s. 142). Usunięto więc suflera, w wystawie dążono do jak największej naturalności i prostoty wyrazu, do jak najgłębszego przeżycia przekazywanych treści. Premiery dawano po wielomiesięcznych próbach: wpierw czytanych-analitycznych, później sytuacyjnych. W pracy dbano zarówno o czysto profesjonalną, jak o duchową formację aktorów, o ich etos. W teatrze panowała atmosfera skupienia, przed przedstawieniem wymagano ciszy. Z biegiem miesięcy praca w Reducie zajmowała coraz więcej czasu jej członków: wreszcie przebywano w teatrze właściwie stale – z wyjątkiem noclegów – stołując się wspólnie i uroczyście, a także poddając życie quasi-klasztornej regule. Wspólnie spędzano też większość wakacji.

Wprowadzono jednolite ubrania, ozdobione wszechobecnym redutowym znakiem: potrójną pętlą nieskończoności z literą R w środku. Z afiszów znikły nazwiska wykonawców. Obsady bywały wielokrotnie dublowane, aby zniweczyć możliwość gwiazdorstwa, urzeczywistnić wiele odmian tej samej roli i dać wielu aktorom szansę starcia się z nią. Wypracowano szczególną, własną terminologię o wyłącznie polskich źródłosłowach: scenę np. nazywano w Reducie „spełnią". W miarę ewolucji działalność kształceniowa stała się w pracy Reduty najważniejsza: w późniejszym swoim okresie teatr przybrał charakter instytutu wychowawczego, nieregularnie tylko urządzającego otwarte pokazy; nie ogłaszano ich publicznie, kompletując

Juliusz Osterwa, założyciel i kierownik Instytutu Reduty

widownię drogą zaproszeń i nieoficjalnie puszczanych wieści, nie pobierając też ustalonej opłaty za wstęp.

Charakterystyczna dla Reduty jest jeszcze jedna forma działalności, która największe natężenie osiągnęła w okresie wileńskim: objazd. W ciepłej porze roku teatr podróżował po Polsce, docierając do niewielkich miast i na dalekie kresy, przedstawiając zwłaszcza *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego według Pedra Calderóna – wielkie, barokowo-romantyczne misterium na świeżym powietrzu, skupiające wieluset widzów. Bez mała misyjny charakter tej działalności pozwalał odróżniać ją od rutynowych objazdów teatrów miejskich.

Inne teatry eksperymentalne dwudziestolecia

Przedstawienia utrzymane w awangardowych, nie akceptowanych powszechnie poetykach regularnie odbywały się i na stałych scenach; jednak prócz tego istniały niewielkie teatry poświęcone wyłącznie artystycznym eksperymentom; zazwyczaj efemeryczne, często niezawodowe. Do najbardziej zasłużonych należały warszawskie: Elsynor (1921), wystawiający *Pragmatystów* Stanisława Ignacego Witkiewicza, i Teatr im. Żeromskiego (1931 – 1933) prowadzony przez Irenę Solską; zakopiański Teatr Formistyczny (1925) oraz najdłużej działający krakowski Teatr Artystów Cricot (1933 – 1939), prowadzony przez Józefa Jaremę.

Osobny nurt stanowiły amatorskie teatry lewicy, nierzadko zatrudniające wybitnych artystów (Leon Schiller, Aleksander Zelwerowicz, Władysław Broniewski); wprowadzały one na scenę, wraz z agitacyjnymi treściami, formalne wynalazki inscenizatorów z ZSRR czy Niemiec. Należy tu wymienić łódzką Scenę Robotniczą (1923 – 1928) oraz teatry warszawskie: Scenę i Lutnię Robotniczą (1920) oraz Robotnicze Studio Teatralne (1927 – 1929).

Czasy drugiej wojny światowej

Teatr podziemny w okupowanej Polsce w sposób oczywisty stanowił alternatywę wobec praktyki jawnych scen, licencjonowanych przez nazistowskie władze; był opozycyjny wobec urzeczywistnianego przez te władze planu kulturalnego wyniszczenia narodu polskiego. Występy w teatrach legalnych były wówczas zakazane przez działający w ukryciu ZASP. Tajna Rada Teatralna koordynowała prace podziemia.

Wśród niezliczonych imprez teatralnych i estradowych, urządzanych w przygodnych zakonspirowanych lokalach, wybijały się amatorskie przedstawienia w podwarszawskim Henrykowie, w Zakładzie Sióstr Samarytanek, instytucji wychowawczej dla dziewcząt z marginesu społecznego. Przełożoną zakładu była Matka Benigna – dawniej Stanisława Umińska, aktorka

Teatru Polskiego w Warszawie. Inscenizowane przez Leona Schillera misteria *Pastorałka* (1942) i *Wielkanoc* (1944 – odmiany dawniejszych przedstawień Redutowych) oraz widowisko *Gody weselne* (1943) zachowały się we wspomnieniach widzów jako spektakle nadzwyczajnej rangi. Stosunkowo trwałą instytucją był też zorganizowany przez AK Teatr Wojskowy (1942 – 1944), który zdążył przygotować trzy składankowe spektakle.

W Krakowie natomiast powstały w czasie okupacji dwa teatry, mające swe kontynuacje i w latach powojennych. Teatr Niezależny, prowadzony przez plastyka Tadeusza Kantora dał premiery *Balladyny* Juliusza Słowackiego (1942) i *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944). Skupiający głównie artystów plastyków teatr ten głosił autonomię widowiska wobec tekstu, prowadził poszukiwania formalne – z biegiem lat jego główny animator miał zostać jednym z najsławniejszych na świecie artystów awangardy teatralnej. Wśród aktorów Teatru Niezależnego znaleźli się Marta Stebnicka, Tadeusz Brzozowski, Marcin Wenzel, Jerzy Turowicz, Mieczysław Porębski, Franciszek Puget.

Na przeciwnym biegunie pod względem poetyki usytuowany był Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka (założony w 1941 r.). Czerpiąc z inspiracji Osterwy, koncentrowano się tutaj przede wszystkim na słowie poetyckim, czyniąc z niego podstawowy nośnik przekazu. Teatr ten – podobnie jak grupa Kantora – zajął się romantycznym i neoromantycznym repertuarem polskim, adaptując też na scenę utwory ściśle literackie: *Króla-Ducha* Słowackiego czy *Hymny* Jana Kasprowicza. Do końca wojny zrealizowano 7 premier przy trzech dalszych pozostających w próbach; w skład zespołu wchodzili między innymi Danuta Michałowska, Tadeusz Kwiatkowski i Karol Wojtyła.

Lata powojenne

W roku 1945 Teatr Rapsodyczny rozpoczął działanie legalne – jakkolwiek ograniczone i ledwie tolerowane przez ówczesne władze. Wedle słów Kazimierza Wyki – „przeszedł z tajnego w jawne podziemie" (Fik, 1981, s. 320). Pozwolono mu wyłącznie na przedstawienia przedpołudniowe, a w miarę postępów stalinizmu dyskusja nad jego poetyką rychło przybrała postać propagandowej nagonki (według Jaszcza scenę tę, spełniającą „określoną funkcję społeczno-polityczną", mogły wspierać tylko „żubry, mamuty, stare ciotki i młodzi neofaszyści"; Fik, 1981, s. 381). W roku 1949 teatr upaństwowiono, w 1953 r. – zamknięto. Wskrzeszony w 1956 r., aż do swojej ostatecznej likwidacji w roku 1967 nie odgrywał już dawnej roli.

W roku 1955 w mieszkaniu Lecha Emfazego Stefańskiego przy ul. Tarczyńskiej w Warszawie dał pierwsze przedstawienie prywatny teatrzyk, w którego późniejszych dziejach dominującą rolę odegrali poeta Miron Białoszewski, plastyk Ludwik Hering i Ludmiła Murawska. Podstawą

Pan Tadeusz Adama Mickiewicza. Ferdynand Wójcik, Tadeusz Malak, Danuta Michałowska. Reżyseria Mieczysław Kotlarczyk, scenografia Jerzy Jeleński. Teatr Rapsodyczny w Krakowie, 1959

repertuaru Teatru na Tarczyńskiej, w latach 1957 – 1958 działającego w klubie studenckim Hybrydy, a od 1959 do 1963 r., jako Teatr Osobny, w mieszkaniu Białoszewskiego przy placu Dąbrowskiego, były własne dramaty: *Wiwisekcja*, *Lepy*, *Szara msza*, a zwłaszcza *Wyprawy krzyżowe* w pierwszym okresie działalności; *Żmud*, *Stworzenie świata* i *Osmędeusze* – w drugim; *Działalność*, *Imiesłów*, *Wą*, *Pani Koch*, *Peruga* i *Szury* – w ostatnim. Jakkolwiek dramaty te w większości stanowiły dzieła Białoszewskiego i pod jego nazwiskiem ukazywały się w druku, część ich powstała w toku prób przy trudnym dziś do precyzyjnego wymierzenia udziale Heringa.

Dorobek tego teatru wciąż podlega interpretacjom, jego przedstawienia oddziaływały na widzów różnorako. Zarówno świetność artystycznej propozycji, jak i fakt, że dostarczała ona upragnionej alternatywy wobec szarzyzny i fałszu kultury oficjalnej, złożyły się przede wszystkim na niezwykłe powodzenie przedstawień, wykraczające poza zwykłe sukcesy scen eksperymentalnych. Był to w Warszawie pierwszy awangardowy zwiastun „odwilży", prekursorski wobec późniejszych eksperymentów teatralnych; pierwszy też w tym czasie teatr gruntownie odnaturalizowany, wywodzący

sceniczną formę z językowych penetracji Białoszewskiego i plastycznych wizji Heringa.

W roku 1954 przedstawienia warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków (STS) i gdańskiego Bim-Bomu zapoczątkowały ruch teatrów studenckich, tworzący w kulturze następnego ćwierćwiecza odrębne, wyraziste zjawisko (patrz hasło *Teatry studenckie*). W roku 1956, z nowo sformowaną grupą Cricot 2, teatralną pracę podjął Kantor, którego dzieło uzyska pełnię sławy po następnych dwudziestu latach.

Grotowski i Teatr Laboratorium

Działalność Jerzego Grotowskiego stanowi kamień milowy w dziejach polskiego teatru alternatywnego, jej wpływ sięga zresztą znacznie dalej poza granice naszego kraju. Teatr Grotowskiego stał się zjawiskiem światowej rangi, jego twórcę zalicza się do grona najwybitniejszych artystów XX wieku.

Teatr opolski, którego kierownictwo w 1959 r. objęli Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen, nosił nazwę 13 Rzędów i wedle deklaracji nowych prze-

Jerzy Grotowski, reżyser i kierownik Teatru Laboratorium

Książę Niezłomny Calderóna – Słowackiego w Teatrze Laboratorium. Scenariusz i reżyseria Jerzy Grotowski, kostiumy Waldemar Krygier. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1965

wodników miał stanowić „zawodowy teatr eksperymentalny" (Osiński, 1980, s. 63). W toku ewolucji zmieniał kilkakrotnie nazwę, stając się po kilku sezonach Instytutem Aktora – Teatrem Laboratorium, a po zakończeniu teatralnego etapu działalności Instytutem Laboratorium; w 1965 r. przeniósł się do Wrocławia, w 1984 r. zakończył działalność.

Dzieje tej instytucji, a zwłaszcza głoszona przez Grotowskiego idea „teatru ubogiego", stanowią osobny przedmiot. W tym miejscu ważne jest oddziaływanie Laboratorium na alternatywny ruch teatralny – z biegiem czasu coraz szerszy – dla którego Wrocław stał się prawdziwą mekką. Teatr Grotowskiego ogniskował i przekazywał innym wiele inspiracji: tradycję Reduty (przejął jej emblemat, wstawiając tylko „L" zamiast „R"), rozwijane i pogłębiane techniki aktorskie Konstantego Stanisławskiego, techniki azjatyckiego aktorstwa wielu szkół, jak i różne odmiany orientalnej duchowości, ezoteryczne nauki Georgija Gurdżijewa, dorobek antropologii kulturowej i Jungowskiej psychologii głębi, wreszcie pierwociny

czegoś, co w wiele lat później zaczęto nazywać „ekologią głęboką". Niezwykle wysoko stawiano tu profesjonalny etos aktorów, poświęcających większość swego czasu na wyczerpujące i nieraz bolesne ćwiczenia fizyczne i próby, ale dochodzących przez to do niespotykanej gdzie indziej skali i siły wyrazu. Wypracowano, przejmowane potem i powielane przez innych, idee „teatru ubogiego", „aktorstwa ogołoconego" i „ekstatycznego", „aktu całkowitego"; później zaś – w poteatralnym okresie działalności – hasła „kultury czynnej", „święta" i wezwanie, by „być, jakim się jest, cały". Działalność Grotowskiego położyła fundament pod akcje parateatralne i pod teatralne poszukiwania etnologiczne, na nowo rozpowszechniła rozumienie działalności teatralnej jako powołania, znacznie nawet przekraczającego – jak dobitnie później deklarowano – ramy zawodostwa. Rozpowszechniła też, charakterystyczną dla ówczesnego ruchu alternatywnego, wzgardę zarówno dla tradycyjnego teatru zawodowego, jak i wszystkiego, co w teatrze łączy się z inscenizacją tekstów dramatycznych, a więc, jak mówiono, „literatury" (patrz hasło *Teatr ubogi* oraz *Teatr autorski*).

Po opuszczeniu kraju w 1981 r. Grotowski kontynuował pracę w USA (Irvine) i we Włoszech (Pontedera). W latach dziewięćdziesiątych parokrotnie odwiedził Wrocław; w 1996 r. przedstawił tu *Akcję* – owoc prac grupy z Pontedera – i w sali Teatru Polskiego spotkał się z polskim środowiskiem teatralnym. W 1996 został profesorem Collége de France, 24 marca 1997 r. wygłosił tam inauguracyjny wykład. Zmarł 14 stycznia 1999 r.

Teatr alternatywny lat siedemdziesiątych

Apogeum wpływu Grotowskiego przypada na lata siedemdziesiąte – jest to także okres kulminacji ruchu teatru alternatywnego, po raz pierwszy wówczas przybierającego to właśnie imię. Prąd ten wypływał z paru podstawowych źródeł: przede wszystkim z ewoluującego teatru studenckiego, do którego nie dawało się już bez nieporozumień odnosić tej nazwy, oraz z działalności amatorskiej, inspirowanej dokonaniami Grotowskiego. Rozwijał się też na kilku pożywkach, do których można zaliczyć obiegające wówczas cały świat idee kontrkultury (mające właśnie w Laboratorium jeden z najpotężniejszych ośrodków) oraz uzewnętrzniający się w Polsce od połowy dekady ruch obywatelskiego nieposłuszeństwa wobec komunistycznej władzy, z którym to ruchem wiązały się początki tak zwanej kultury niezależnej (patrz hasło *Teatry studenckie*).

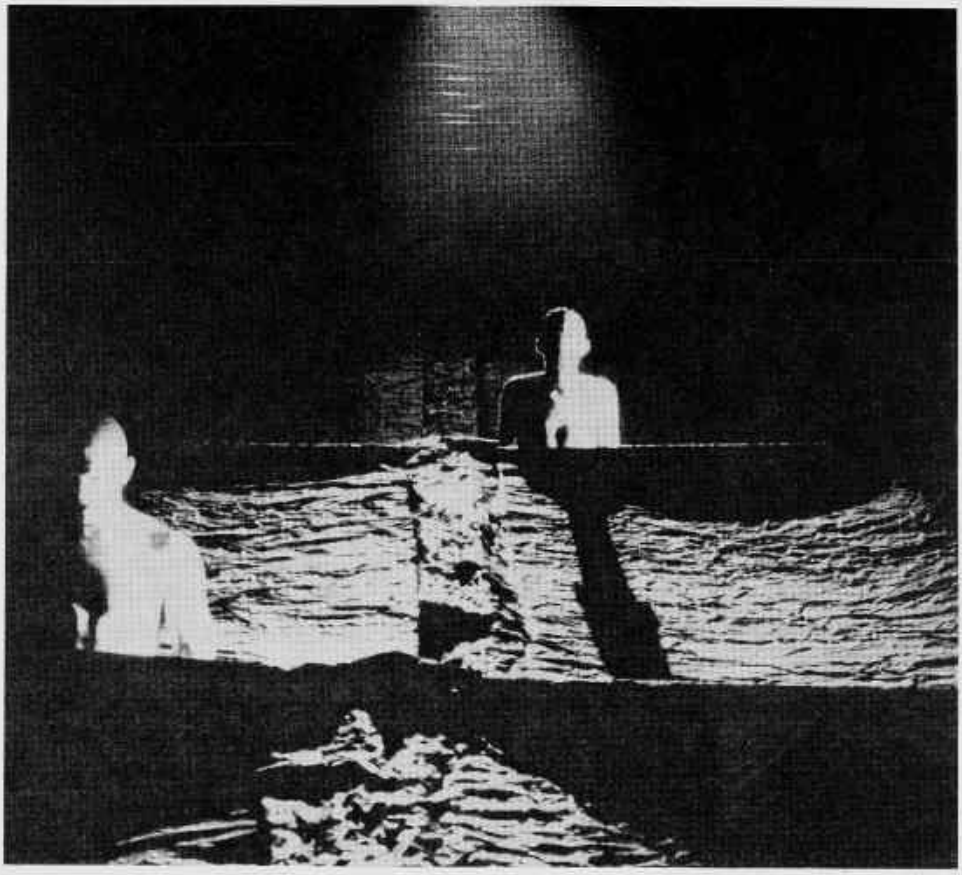
Splot tych wszystkich czynników zarówno stanowił o swoistości polskiego teatru alternatywnego, jak i powodował konflikty między różnymi jego odłamami. Połowa lat siedemdziesiątych, to również schyłek teatru studenckiego jako wyraźnej, w miarę jednolitej formacji. „Moment przełomu i rozpadu [ruchu studenckiego] nastąpił w okolicach 76, 77 roku – wspomina przywódca poznańskiego Teatru Ósmego Dnia Lech Raczak – Wtedy

niektóre teatry postanowiły wyjść spod coraz bardziej kontrolującej opieki ZSP. To się łączyło z profesjonalizacją kilku zespołów. Wtedy też nastąpiło faktyczne «odpadnięcie» czy też odsunięcie się Kalambura, a w to miejsce weszły bardzo młode grupy, takie jak Provisorium i inne zespoły z Lublina" (*Gdzie są...*, 1991, s. 7). „To, co było «ruchem», było hierarchiczne – dodaje Wojciech Krukowski z Akademii Ruchu – Byli czcigodni starcy, pokolenie średnie i młodzież [...] I nagle my, czyli starsi i pokolenie średnie, straciliśmy w pewnej mierze kontakt z młodzieżą" (*ibidem*, s. 8).

W roku 1975 odbył się ostatni Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego, organizowany przez AOT Kalambur we Wrocławiu. W głośnym paszkwilu *Para-ra-ra* Lech Raczak wystąpił przeciw nader wówczas licznym epigonom Grotowskiego, zarzucając im schematyczność, eskapizm i łatwą sterowność. „Znacie przecież tak zwane «warsztaty» – pisał – Spotykałem tam wielokrotnie wielu z Was, zdobywców Góry Płomieni, z entuzjazmem rzucających się w każde nowe doświadczenie paraartystyczne. Nauczyłem się Was rozpoznawać dzięki stereotypom, które od paru lat nosicie ze sobą jak największy skarb. Poznaję Was na pierwszy rzut oka zarówno wtedy, gdy gorliwie realizujecie zadawane Wam ćwiczenia, nie zastanawiając się ani przez chwilę nad tym, czemu mają służyć, jak i wtedy, gdy narzucacie innym bezmyślną gimnastykę (którą nazywacie aktywnością cielesną) z konsekwencją i pewnością siebie godną trenerów kadry narodowej. [...] Usta są przecież po to, by szeptać i uśmiechać się, ręce, by lekko dotykać ciała – by czuć (się zadowolonym) – a mózgi, ach mózgi są nam w ogóle niepotrzebne". W stanie bezmózgowia łatwo ulec manipulacji autorytarnej władzy: „groza autentyczna – pisze Raczak – dotknęła mnie [...], gdy odczytałem skierowaną do teatrów studenckich propozycję współuczestniczenia w akcji parateatralnej, która – ku czci wydarzeń, które tego nie wymagają – miała wypłynąć z matecznika pod pomnik... Mit Blut und Boden, Feuer, Fahnen und Parademarsch" (Dawidejt-Jastrzębska, 1981/1982, s. 109 – 111).

Istniejący od 1964 r. w Poznaniu Teatr Ósmego Dnia, twórca legendarnego spektaklu *Jednym tchem* (1971), wyznaczył teraz biegun zdecydowanego konfliktu z ówczesnymi władzami. Występy ze spektaklami *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi* (1975), *Przecena dla wszystkich* (1977) i *Ach, jakże godnie żyliśmy* (1979) uniemożliwiano, członków grupy inwigilowano i poddawano dotkliwym represjom. W roku 1977 nie dopuszczono Teatru Ósmego Dnia na Łódzkie Spotkania Teatralne. Odbyły się one mimo to, łamiąc solidarność ruchu; środowiskowe odium za tę decyzję spadło na organizatora, łódzki Teatr 77. Podstawowym forum niezależnych teatrów – tym razem już bez grupy najstarszych weteranów ruchu studenckiego – stały się odtąd Lubelskie Konfrontacje Teatralne, pełniąc swą funkcję do końca dekady.

Paszkwil Raczaka oszczędził – przez wyraźne wyłączenie – Akademię Ruchu, najtrwalszy ze „średniego pokolenia" teatrów studenckich, założony



La Fente Leszka Mądzika. Scena Plastyczna KUL w Lublinie, 1994

w 1973 r. i istniejący do dziś. Po pierwszych doświadczeniach scenicznych (*Autobus*, 1975), zespół ten poświęcił się przedstawieniom ulicznym i happeningom (*Gazeta – nasza codzienna lekcja, Europa, Happy Day*, 1976), które w swym ukrytym nurcie ośmieszały klisze oficjalnej propagandy, np. dosłownie odgrywając wytarte metafory z prasowych komunikatów. Ściśle teatralnym już, scenicznym przedstawieniem było późniejsze *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* (1979).

Happeningi czy, jak mówiono, akcje parateatralne, stały się w tych latach formą wyrazu grup stroniących od bezpośredniego politycznego zaangażowania, budujących wspólnoty alternatywne raczej wobec współczesnej cywilizacji w ogóle, niż wobec panującego w PRL ustroju, na różne sposoby realizujące rzucone przez Grotowskiego hasło „kultury czynnej". Najbardziej znaną z tych grup stało się Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice, wymagające oddzielnej uwagi. Wyróżniły się ponadto Grupa Działania, w roku 1978 osiadła we wsi Lucim koło Bydgoszczy i realizowała tam

program „ożywienia kulturalnego i społecznego Lucimia" (Dawidejt-Jastrzębska, 1981/1982, s. 73), oraz olsztyńska Pracownia. Akcje Grupy Działania obejmowały studia folkloru i próby jego odrodzenia, aranżacje przestrzeni, działania pararytualne związane z cyklem rocznym czy przemianą pokoleń. Grupa rozwiązała się w 1981 r., jej członkowie pozostali jednak w Lucimiu jako jego mieszkańcy. Natomiast działająca do dziś Pracownia przeprowadzała przez całe lata warsztaty i ćwiczenia życia wspólnotowego, a także happeningi, z których wiele było nasyconych treściami ekologicznymi.

W roku 1978 przedstawieniem *Nasza niedziela* zadebiutował prowadzony przez Janusza Opryńskiego lubelski Teatr Provisorium, który do końca dekady pokazał jeszcze spektakl *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe* (1979). Uważany za najbardziej bezpośrednią latorośl Teatru Ósmego Dnia, teatr ten podobnie posługiwał się w przedstawieniach collagem tekstów literackich, niezwykle emocjonalnym aktorstwem: „Spróbuj oszaleć w teatrze – jak mówi aktor Teatru 8 Dnia" (Kłoczowski, Opryński, 1991). Jego osobliwością był skład zespołu: czysto męski, zawsze tylko trzech aktorów na scenie.

Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu i Provisorium, reprezentujące trzy „pokolenia" dogasającego teatru studenckiego, a także wspomniana olsztyńska Pracownia, znalazły się wśród założycieli Unii Teatru Alternatywnego, którą jako stowarzyszenie twórcze zawiązano na zjeździe w Warszawie w dniach 7–8 listopada 1981 r. Na liście założycielskiej znalazły się poza tym teatry: Grupa Chwilowa, Scena 6 i Scena Plastyczna KUL z Lublina, Jan i Maja z Poznania, Nieprasować i Stygmat z Warszawy, Gest i TW z Wrocławia, OM i 38 z Krakowa, Kana ze Szczecina, 12a z Katowic, Niespokojny z Częstochowy; jak również pojedyncze osoby: Aldona Jawłowska, Anna Wyka, Marek Erlich, Zbigniew Gluza, Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, Janusz Marek, Juliusz Tyszka. Wprowadzony 13 grudnia 1981 r. stan wojenny położył kres działalności tego stowarzyszenia twórczego, jak i ruchowi alternatywnemu w jego dotychczasowej formie. Dramatycznie został zakończony ruch teatrów studenckich – odtąd nazwa ta wyszła z użycia. Nie sprofesjonalizowane dawne zespoły studenckie, zwłaszcza te, które zrzeszyły się w UTA, określano odtąd wyłącznym mianem „alternatywnych" lub – wraz z całą formacją kulturalną, do której się przypisały – „niezależnych".

Cricot 2

W roku 1975 niezwykłym echem – w Polsce, a później za granicą – odbiła się premiera *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora: widowiska opartego na fragmentach tekstów Witkacego i Brunona Schulza. Odtąd teatr Cricot 2, przez ubiegłe dziesięciolecia wiodący ukryte życie awangardowej

pracowni, zyskał światową sławę. Kolejne jego spektakle, powszechnie zaliczane do najważniejszych dokonań teatralnych współczesności, powstawały zwłaszcza we Włoszech (m.in. *Wielopole, Wielopole*, 1980; *Nigdy tu już nie powrócę*, 1988) i w Niemczech (*Niech sczezną artyści*, 1985). Kantor zmarł nagle w Krakowie 8 grudnia 1990 r., w czasie prób kolejnego spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

Cricot 2 nie mieścił się w żadnym rozpoznawalnym wówczas nurcie teatralnym, był natomiast w całości instrumentem autorskich wypowiedzi Tadeusza Kantora (po jego śmierci zespół rozpadł się). Zdecydowanie krytyczny zarówno wobec teatrów instytucjonalnych, jak i wobec funkcjonującej „alternatywy", nie przebierając w słowach wobec Jerzego Grotowskiego, Kantor nie chciał zmieniać społeczeństwa, ani też tworzyć sztuki dla sztuki, czy prowadzić kulturowych poszukiwań: odżegnywał się od wszelkiej identyfikacji i wszelkiego przyporządkowania. Deklarował jedynie łączność z artystami umarłej już Pierwszej Awangardy (ruch dada, Edward Gordon Craig, Wsiewołod Meyerhold), podkreślał całkowitą prywatność swego przekazu i nieskrępowaną wolność artysty wiernemu jedynie własnemu powołaniu i własnym penetracjom. „Wszystko, co robiłem w sztuce, było odbiciem wypadków, które działy się wokół mnie. U początku stoi pogarda (moja) do Historii powszechnej i oficjalnej, historii zajmującej się masowymi Ruchami, masowymi ideologiami, przemijającymi kadencjami Rządów, terrorem władzy, masowymi wojnami, masowymi zbrodniami... Naprzeciw tych potęg stoi Mała, Biedna, Bezbronna ale wspaniała Historia indywidualnego ludzkiego życia." – pisał w programie *Nigdy tu już nie powrócę*.

Zawsze obecny w swoich spektaklach na scenie jako demiurg tworzonego świata lub – najpóźniej – jego uczestnik, w swych nieustannych poszukiwaniach formułował różne programy i różne manifesty. Podobnie jak w przypadku Grotowskiego, nie miejsce tu na ich dokładniejsze omawianie, podobnie jak i na szczegółową analizę samych spektakli (patrz hasło *Teatr autorski*).

Kantor-samotnik nie stworzył odrębnego ruchu teatralnego, nie miał też uczniów; oddziałał natomiast potężnie na estetykę polskiego teatru w ogóle: zarówno instytucjonalnego, jak i obrzeży. Jego zainteresowanie codziennością, rupieciami i „wrakami", „realnością najniższej rangi" (to jedno z czołowych Kantorowskich haseł); „biedne przedmioty" i „biedny pokoik wyobraźni" artysty, zagracony z upływem czasu, pełen zmartwiałych wspomnień, umarłych bliskich, upostaciowanych lęków i marzeń; Teatr Śmierci, który się w tym pokoiku odgrywa, gra aktorów-manekinów – elementy tej stylistyki weszły do powszedniego słownika scenicznego, mniej lub bardziej twórczo wykorzystywane albo też banalizowane. Nie sposób wyobrazić sobie dzisiejszy teatr bez wpływu Kanora, ale też nie sposób zmieścić jego dorobek w haśle teatralnej „alternatywy".

Gardzienice

Stowarzyszenie Teatralne osiadłe we wsi Gardzienice pod Lublinem powstało w 1978 r. pod kierownictwem Włodzimierza Staniewskiego, uprzednio związanego z Teatrem Laboratorium; współtworzył grupę m.in. Tomasz Rodowicz. W pierwszym okresie formę działania grupy stanowiły kilkumiesięczne nieraz wyprawy do wsi wschodnich, pogranicznych regionów Polski, za każdym razem poprzedzone studiami na temat kultury ludowej regionu. We wsi inicjowano wspólne święta, w czasie których śpiewano tradycyjne pieśni, tańczono, poprzez parateatralne działania nawiązywano kontakt z mieszkańcami, uczono się elementów miejscowego obyczaju, wreszcie przedstawiano teatralne scenki, nie samoistne, lecz wpisujące się w przebieg całego karnawałowego zdarzenia. Stałe elementy wypraw stanowiły więc odpowiednio: „Orszak", „Kompozycje teatralne", „Zgromadzenie wieczorne" i „Spektakl wieczorny". Głównym intelektualnym patronem poczynań był Michaił Bachtin; głębokie, pozbawione kolonizatorskich zapędów zainteresowanie kulturą wiejską, poszukiwanie w niej „nowego środowiska naturalnego teatru" – tak brzmi wówczas naczelne hasło programowe Staniewskiego (Taranienko, 1997; Dawidejt-Jastrzębska, 1981/1982, s. 36) stanowiło o swoistości Gardzienic.

Pierwszym samoistnym przedstawieniem teatralnym Gardzienic stały się *Gusła* według *Dziadów* Adama Mickiewicza (1981). Po nich nastąpił *Żywot protopopa Awwakuma* (1983), który rozsławił zespół poza jego dotychczasowym kręgiem; także szeroko poza granicami kraju. Przedstawienie osnute na biografii założyciela rosyjskiego „raskołu" odkrywczo rozwijało tradycje „aktorstwa ubogiego", stanowiąc równocześnie duchową wyprawę ludzi kultury zachodniej w świat prawosławia, badanie pogranicza tradycji łacińskiej i greckiej. Widomym tego znakiem stały się fragmenty *Ustępu* Mickiewiczowskich *Dziadów*, recytowane na początku przedstawienia.

W tych spektaklach ukształtowało się swoiste aktorstwo i swoista antropologia zespołu. „Człowiek gardzienicki" jest: „przysadzisty, zawsze zgarbiony", „Nade wszystko trzyma się ziemi", przy tym „to istota rozdzierana przez sprzeczności. Wyraża się to także w gatunku ruchu. Wysiłek mięśni jest tam przede wszystkim sprzecznie ukierunkowany. Kiedy ręce i głowa wyciągają się na przykład ku przodowi, barki i biodra ciągną do tyłu". Przede wszystkim zaś: „Język człowieka gardzienickiego [...] jest śpiewny jak mowa ludu lub jak obrzędowy recytatyw. Jest więc czymś pośrednim między mową a śpiewaniem, [...] słowo wyśpiewane w formie archaicznego recytatywu staje się zaklęciem" (Dziewulska, 1991). „Ten zespół przepojony jest muzyką, szczególnie muzyką w jej najpierwotniejszej postaci" – pisał Leszek Kolankiewicz – „w roboczym języku zespołu Gardzienic najprostsze elementy działań aktorskich na próbach [...] zwykło się

nazywać «inkantacją» i «odczynianiem». Te cokolwiek poetycko tu użyte terminy z dziedziny magii nieoczekiwanie trafnie oddają skupioną intensywność tych działań – działań stapiających nagle w jedno wszystkie wewnętrzne i zewnętrzne elementy samopoczucia aktora" (Kolankiewicz, 1992).

Następne lata wypełniła Gardzienicom ukryta praca, połączona z wyprawami w coraz odleglejsze regiony. Pokazane w 1990 roku we Włoszech i w 1991 w Polsce *Carmina Burana* zostały z kolei osnute wokół celtyckich legend średniowiecznych, zwłaszcza cyklu Tristana i Izoldy; tym razem spenetrowano świat chrześcijańskiego Zachodu wieków ciemnych. „W *Carmina Burana* z chóru bierze swój początek wszystko – wszystko też na koniec wraca do chóru. Chór wydaje z siebie postacie i sceny – i całą grę. Jest to średniowieczny chór wagantów. [...] Nie ma chyba zespołu, który [...] byłby równie zdolny do wywołania – spowitego muzyką – świata kultury średniowiecznej" (Kolankiewicz, 1992).

We wrześniu 1997 r. Gardzienice powołały do życia Akademię Praktyk Teatralnych, gdzie w comiesięcznych sesjach przekazuje się stałej grupie adeptów praktyczną i teoretyczną wiedzę, którą zespół osiągnął przez dwadzieścia lat pracy; zajęcia prowadzą też zaproszeni wykładowcy spoza Gardzienic. Jesienią 1997 rozpoczęły się też publiczne pokazy *Metamorfoz* – przedstawienia sięgającego tym razem do początków starogreckiego teatru, rekonstruującego antyczne pieśni i jednię ówczesnej *chorei*. Przedstawieniu, przez Włodzimierza Staniewskiego określanemu jako „esej teatralny", towarzyszą późniejsze „zgromadzenia", w czasie których twórca spektaklu opowiada publiczności o jego powstaniu, prezentuje tok pracy i jej podstawowe założenia.

Przez ponad dwadzieścia lat swego istnienia Gardzienice stały się inicjatorem poszukiwań teatralnych, etnologicznych i antropologicznych, pierwszym w kraju ośrodkiem penetracji techniki aktorskiej, zespołem legendarnym, podziwianym i otoczonym hermetyczną aurą. Zajął on dominującą pozycję w tym nurcie alternatywnej kultury, który nastawiony jest na apolityczne prace nad wartościami elementarnymi.

Niezależny teatr lat osiemdziesiątych

W okresie stanu wojennego rozpadła się większość istniejących teatrów alternatywnych. Rozwinął się za to ruch konspiracyjnych przedstawień i wieczorów poetyckich, urządzanych przez zawodowych aktorów w prywatnych mieszkaniach albo w różnych budynkach kościelnych. Najgłośniejszym przedstawieniem tego nurtu stał się *Wieczernik* Ernesta Brylla, wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę w warszawskim kościele przy ul. Żytniej (1983).

Teatry-założyciele UTA w większości działają wówczas na podobnych zasadach. Teatr Ósmego Dnia przygotowuje wiele przedstawień, z których

najmocniej zapisały się w pamięci widzów *Wzlot* (1982), *Piołun* (1985) i plenerowy *Raport z oblężonego miasta* (1983). W 1985 r. zespół wyemigrował i pozostał poza krajem niemal do końca dekady: jego pierwsze legalne występy w Polsce miały miejsce w roku 1989, w czasie międzynarodowej imprezy „Mir caravane", integrującej w zamyśle Wschód z Zachodem i stanowiącej część kulturalnego programu Gorbaczowowskiej „pierestrojki".

Akademia Ruchu przedstawia *English lesson*, *Inne tańce* (1982), *Kolację. Dobranoc* (1986). Provisorium – *Wspomnienia z domu umarłych* (1983, premiera legalna 1988), *Pieśni przeklęte* (1984), *Dziedzictwo* (1985). Grupa Chwilowa pokazuje *Cudowną historię* (1983), Scena 6 – *Psalmy* (1984), Scena Plastyczna KUL – *Brzeg* (1983) i *Pętanie* (1986).

Najgłośniejszym politycznie zorientowanym teatrem, czy raczej parateatrem, drugiej połowy dekady stała się wrocławska Pomarańczowa Alternatywa, kierowana przez Waldemara Fydrycha zwanego Majorem. Działająca od 1981 r. grupa artystów-happenerów, rozszerzyła znacznie swoją aktywność w roku 1987, inicjując pod hasłem „surrealizmu socjalistycznego" uliczne akcje, w których przedrzeźniano slogany komunistycznej władzy i jej zmurszałą symbolikę, a nade wszystko ośmieszano interweniujące siły policyjne („Nawet pojedynczy milicjant jest dziełem sztuki" głosił slogan Fydrycha). Najgłośniejszymi akcjami Pomarańczowej Alternatywy stały się *Rewolucja krasnali, Obchody Dnia Milicjanta i Tajniaka, Wigilia Wielkiej Rewolucji Październikowej* (1987). Akcje te, inspirowane niegdysiejszymi działaniami Akademii Ruchu, lecz oryginalnie, twórczo rozwijające ich poetykę, wywołały z kolei falę naśladownictwa w całym kraju.

W połowie dekady pojawiają się próby alternatywnej działalności w teatrze zawodowym, który, jak się uważa, wpadł w generalny marazm. W sezonie 1984/1985 rozpoczyna pracę zakopiański Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, założony przez grupę absolwentów krakowskiej PWST pod przewodnictwem Andrzeja Dziuka. Ma to być żywy, wolny od instytucjonalnej rutyny teatr miejski, działający w ścisłym przymierzu ze swą publicznością. W pierwszych sezonach istnienia teatr ten zyskał znaczny rozgłos spektaklami łączącymi zawodowy poziom wykonania ze świeżością poetyki, charakterystyczną dotąd dla grup nieinstytucjonalnych (*Wielki teatr świata* Pedra Calderóna de la Barca ze scenografią Tadeusza Brzozowskiego, 1986, *Cabaret Voltaire*, 1987).

Większość dawnych festiwali teatru alternatywnego w tych latach zamarła lub zmieniła charakter, skupiając grupy amatorskie. W roku 1983 w Jeleniej Górze zorganizowano jednak po raz pierwszy Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych, odbywający się po dziś dzień. Bardziej nieformalny charakter miały półprywatne spotkania w Czarnej Dąbrówce, organizowane przez osiadły tam teatr Berg i poznański teatr Arka (1987 – 1989).

W roku 1986 z olsztyńskiej Pracowni wyodrębnił się Teatr Wiejski Węgajty, podobnie jak Gardzienice przejmujący nazwę od wsi, w której osiadł. Teatr ten prowadzi poszukiwania etnograficzne, organizuje warsztaty

i koncerty muzyczne, przygotowuje też teatralne spektakle (*Historie Vincenza,* 1988).

Alternatywa po roku 1989

Zmiana systemu politycznego w roku 1989 umożliwiła powrót do kraju Teatru Ósmego Dnia, który opowiedział o swoich emigracyjnych latach w spektaklu *Ziemia niczyja* (1990). Z osiadłego na powrót w Poznaniu zespołu odszedł w 1994 r. Lech Raczak, który z własnym teatrem Sekta przygotował spektakl *Orbis tertius*; pozostali pokazali wkrótce przedstawienie *Tańcz, póki możesz.* Akademia Ruchu przedstawiła *Uczty duchowe* (1993), *Pancernika Potiomkina i inne opowiadania* (1997). Provisorium przygotowało między innymi *Ogrody* (1990), *Współczucia* (1993).

Powstają nowe teatry, dawne kończą okres życia utajonego. Teatry nurtu alternatywnego, czy – jak się coraz częściej mówi – nieinstytucjonalne-

Głup Piotra Tomaszuka. Reżyseria Piotr Tomaszuk, scenografia Mikołaj Malesza, muzyka Jacek Ostaszewski. Towarzystwo Wierszalin, 1996

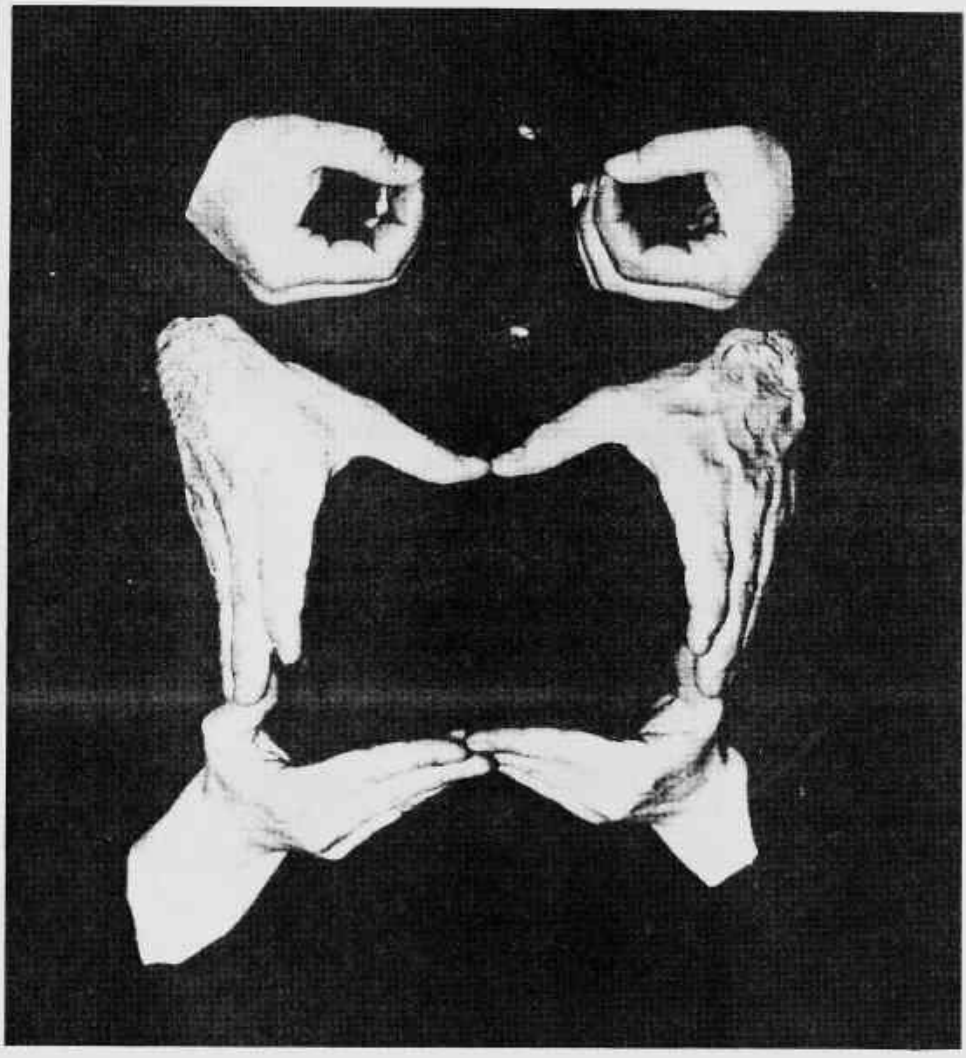
go odnoszą sukcesy na przeglądach międzynarodowych; zwłaszcza na Edinburgh Fringe Festival. Już w latach osiemdziesiątych zdobywały tam nagrody Teatr Ósmego Dnia i Provisorium; teraz przez dwa kolejne lata nagroda Fringe First przypadła Towarzystwu Wierszalin, założonemu przez Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka wraz z grupą zawodowych aktorów-lalkarzy (za spektakle: *Turlajgroszek*, 1993 i *Merlin*, 1994). Wierszalin (od 1994 r. prowadzony wyłącznie przez Tomaszuka), który za znak przyjął Redutową potrójną pętlę, łączy w sobie cechy zawodowej, wędrownej trupy teatralnej i teatru wiejskiego, wyrosłego na folklorze pogranicza.

Nagrody w Edynburgu otrzymały też teatry: Kana ze Szczecina, dawniejszy współzałożyciel UTA, za spektakl *Noc* według Wieniedikta Jerofiejewa (1995) i poznański teatr Biuro Podróży za plenerową *Carmen Funebre* (także 1995). Prowadzone przez Pawła Szkotaka Biuro Podróży uchodzi za kolejnego potomka Teatru Ósmego Dnia, przedstawiło z nim zresztą wspólny spektakl (*Sabat*, 1994).

Rozgłos zyskało w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych wiele grup, już to istniejących wcześniej, zawiązanych przed 1989 r., a teraz tylko wychodzących na powierzchnię, dojrzewających artystycznie lub zwyczajnie znajdujących chętną i przyjazną widownię, już to nowo powstałych. Dyskutuje się przedstawienia poznańskiego Wierzbaka, krakowskiego KTO, Teatru im. Alberta Tison ze Żnina, Teatru Cinema z Michałowic, krakowskiego Teatru Bückleina, Teatru Snów z Gdańska, Teatru 3/4 z Zusna, Teatru Porywacze Ciał z Poznania, Stacji Szamocin.

Wskrzesza się stare przeglądy, jak Lubelskie Konfrontacje Teatralne; powstają też nowe: Kłodzkie Zderzenia Teatralne i międzynarodowy festiwal Malta w Poznaniu. Nieustannie ważnym forum pozostają Krakowskie Reminiscencje Teatralne.

Jak widać z wyliczenia, prócz tradycyjnych centrów teatralnej alternatywy do głosu doszły małe, nie znane z innych kulturalnych instytucji miejscowości. Z pewnością pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych można uznać za rozkwit teatru alternatywnego. Pojawiają się jednak kłopoty z takim osądem: przede wszystkim kłopoty z samym określeniem, coraz częściej i wyraźniej kwestionowanym. Weterani ruchu alternatywnego, niegdysiejsi założyciele UTA postrzegani bywają często jako kulturowe relikty: na temat aktualności ich przekazu i stylu pracy toczy się stała dyskusja na Krakowskich Reminiscencjach, w prasie i nawet telewizji. Wątpliwości wokół tej formacji najlepiej streszcza ostry w tonie artykuł Małgorzaty Dziewulskiej z roku 1994: „Akademia Ruchu i Teatr Ósmego Dnia spełniły swoją historyczną rolę, jasne, że rolę wielkiej doniosłości. I nie ma żadnego powodu, by udało się ów moment historii rozciągnąć jak gumę aż do dnia dzisiejszego. [...] Poszczególni ludzie tego ruchu przeszli ewolucję zgodną ze swoim przeznaczeniem. W tej naturalnej sytuacji brzmi dla mnie fałszywie podtrzymywanie w jakiejkolwiek formie grupowego etosu teatru alternatywnego, czy jak go nazwiemy [...].



Gianni, Jan, Johan, John, Jouvan, Ivan, Jean... Reżyseria Krzysztof Rau, scenografia Andrzej Dworakowski. Teatr 3/4 Zusno, 1994

Do konstytutywnych cech teatru zwanego alternatywnym – ciągnie autorka – należy, że jest to teatr młodości, włącznie z pewnym uroczym amatorstwem środków [...] Kiedy siwi faceci grają w teatrze alternatywnym, chce mi się płakać" (Dziewulska, 1994).

Słowa te pozostają w zgodzie z wypowiedziami chociażby członków Teatru Ósmego Dnia, którzy w ostatnich latach odżegnywali się od „alternatywnej" etykietki. Zresztą, przy głębokim kryzysie zawodowych teatrów instytucjonalnych i przy różnorakich przekształceniach tych scen rozmył się ów „główny nurt", wobec którego określa się alternatywę. Wreszcie i same

teatry, pretendujące do miana alternatywnych, okazują się przy bliższym spojrzeniu grupą skrajnie zróżnicowaną: bywają zawodowe lub niezawodowe, działają w miastach lub przede wszystkim od nich stronią, odrzucają rynek sztuki lub powierzają mu się z determinacją. Sytuacja pozwala dziś mówić raczej o wielości równoprawnych nurtów i propozycji, i zdaje się, że – przynajmniej tymczasem – termin „alternatywny" stracił nieco na popularności; obejmowane nim dawniej zjawiska nazywa się w tej chwili chętniej mianem „nieinstytucjonalnych".

Bibliografia

BANACHOWSKA Katarzyna, LISOWSKA Elżbieta, LITWINIEC Bogusław (red.), 1982, *Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur*, Wrocław.

CZY WSPÓLNOTA to już wartość? rozmowa redakcyjna, „Dialog", 1991, nr 11.

DAWIDEJT-JASTRZĘBSKA Ewa (red.), 1980, *Parateatr*, Wrocław.

DAWIDEJT-JASTRZĘBSKA Ewa (red.), 1981/1982, *Parateatr II*, Wrocław.

DEGLER Janusz (red.), 1985, *Teatr w Jeleniej Górze. Materiały do historii sceny jeleniogórskiej w latach 1945 – 1985*, Jelenia Góra.

DZIEDUSZYCKA Małgorzata, 1974, *Apocalypsis cum figuris. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków.

DZIEWULSKA Małgorzata, 1991, *W Gardzienicach*, „Teatr", nr 2.

DZIEWULSKA Małgorzata, 1994, *Dlaczego*, „Teatr", nr 12.

FIK Marta, 1981, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa.

FLASZEN Ludwik, 1983, *Teatr skazany na magię*, Kraków.

GDZIE SĄ nasze rozbrykane lata – o młodym teatrze lat siedemdziesiątych dyskutują: Małgorzata Dzieduszycka, Zdzisław Hejduk, Wojciech Krukowski, Janusz Opryński i Lech Raczak, „Teatr", 1991, nr 5.

GLUZA Zbigniew, 1982, *Ósmy dzień*, Warszawa.

GROTOWSKI Jerzy, 1990, *Teksty z lat 1965 – 69*, Wrocław.

JAWŁOWSKA Aldona, 1987, *Więcej niż teatr*, Warszawa.

KAMIŃSKI Antoni (red.), 1977, *Wspólnota – kreacja – teatr*, Wrocław.

KARWACKA Helena, 1968, *Witold Wandurski*, Łódź.

KELERA Józef, 1983, *Wrocław teatralny 1945 – 1980*, Wrocław.

KERÉNYI Gracja, 1973, *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków.

KŁOCZOWSKI Jan Maria, OPRYŃSKI Janusz (red.), 1991, *Teatr Provisorium*, Lublin.

KŁOSSOWICZ Jan, 1991, *Tadeusz Kantor – teatr*, Warszawa.

KOLANKIEWICZ Leszek, 1991, *Teatr zarażony etnologią*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", nr 3/4.

KOLANKIEWICZ Leszek, 1992, *Notatki przed spektaklem „Carmina Burana"*, „Dialog", nr 5.

KORNAŚ Tadeusz, 1992, *Polskie alternatywne środowiska teatralne 1980 – 1989*, Łódź.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław (red.), 1973, *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919 – 1939*, Warszawa.

OSIŃSKI Zbigniew, 1972, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków.

OSIŃSKI Zbigniew, 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa.

OSIŃSKI Zbigniew, 1993, *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Warszawa.

OSTERWA Juliusz, 1991, *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia 1914 – –1947*, red. Zbigniew Osiński, Wrocław.
„PAMIĘTNIK TEATRALNY" 1963, z. 1 – 4, *Teatr polski czasu wojny*.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1997, *Kantor: artysta końca wieku*, Wrocław.
PUZYNA Konstanty, 1971, *Burzliwa pogoda*, Warszawa.
SŁAWIŃSKA Irena, KACZMAREK Wojciech (red.), 1993, *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979 – 1989)*, Wrocław.
SZCZUBLEWSKI Józef, 1965, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa.
SZCZUBLEWSKI Józef, 1973, *Żywot Osterwy*, Warszawa.
ŚMIGIELSKI Bogdan, 1989, *Reduta w Wilnie, 1925 – 1929*, Warszawa.
TABORSKI Roman, 1980, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski, 1905 – –1918*, Warszawa.
TARANIENKO Zbigniew, 1997, *Gardzienice, Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin.
TEATRALNA konspira, 1990, red. Natalia Adaszyńska, Monika Czuba, Igor Janke, Wojciech Majcherek, Tomasz Mościcki, „Teatr", nr 4.
TYSZKA Juliusz, 1981, *Mdłości*, „Dialog", nr 8.
WODNAROWIE Estera i Mieczysław, 1974, *Polskie sceny robotnicze 1918 – 1939*, Warszawa.

TEATRY AMATORSKIE

Emil Orzechowski

Rola i funkcje * Dokumentowanie dokonań teatru amatorskiego * Istota i zakres pojęcia * Początki teatru amatorskiego * Teatr ludowy * Teatr robotniczy * Działalność w okresie okupacji i w pierwszych latach po wojnie * Nowe inicjatywy * Zakończenie

Rola i funkcje

Twórczość teatralna amatorów – ważna w sferze wartości społecznych i narodowych – dotąd nie zajęła należnego jej miejsca w opracowaniach historycznych, literackich, teatrologicznych, socjologicznych, pedagogicznych itd., głównie dlatego, że jest zbyt mało znana, a w całym bogactwie swych przejawów wyjątkowo trudna do uchwycenia: zarejestrowania, opisu, analizy. Nieprawdziwe byłoby jednak stwierdzenie, że teatrem amatorskim dotychczas w ogóle się nie zajmowano.

Na znaczenie tego zjawiska zwracał już uwagę osiemnastowieczny autor *Peri tes polieutycheias ton Polon* albo *O uszczęśliwieniu Polski*, pisząc m.in.: „Pytam się zaś, jaki uczciwszy i pożyteczniejszy znajduje się dla obywatelów odpoczynek nad dobrą komedię? [...] Kiedy zatem panowie i damy grają między sobą komedie, potrzebujący rozrywkę i odpoczynku jak drudzy, nic na to powiedzieć słusznie nie można i jest to rozrywka najuczciwsza, z której więcej ponoszą pożytku i korzyści, aniżeli skrupulaci znają" (Mitzler de Kolof, „Monitor", VII – IX 1773).

Józef Ignacy Kraszewski w roku 1867 zauważał (na przykładzie Poznańskiego), że teatry amatorskie „są wybornym środkiem kształcenia smaku, zbliżenia do książki, zespolenia ludzi, przypomnienia narodowych idei i praktyczną szkołą języka" (*Rachunki za rok 1867*, Poznań 1868, s. 326).

W Warszawie w 1884 r. Marian Gawalewicz pisał: „[...] na prowincji teatr amatorski jest jednym z bardzo silnych czynników towarzyskiego i społecznego ruchu. Tam, gdzie nie ma sposobności usłyszenia łatwo żywego polskiego słowa [...], gdzie rzadko nadarza się okazja bliższego zetknięcia ze sobą ludzi prawie pod jednym dachem żyjących, gdzie wresz-

cie trudno o pewną sumę lepszych [...] wrażeń estetycznych – tam teatr, choćby amatorski, a może właśnie tylko amatorski spełnia zadanie takiego budzika w ospałych i apatycznych kołach miejscowej inteligencji" (M. Gawalewicz, *O teatrze amatorskim kilka luźnych uwag skreślonych*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 51, s. 521).

Pierwszy poważny bibliograf i historyk teatru, Karol Estreicher, sumując wyszukane przez siebie wiadomości na temat miejsc, w których teatr polski istniał w I połowie XIX wieku, ocenia ich liczbę na około 200, i dodaje: „nie jest to liczba skończona, owszem, wiele tutaj nie dostaje, lubo zwracam uwagę i na teatra amatorskie publiczne, o czem można by obszerny i oddzielny traktat napisać, a w tym względzie wiadomości moje są bardzo szczupłe. Amatorskich widowisk nie można pomijać milczeniem, one bowiem tu, jako i gdzie indziej, były zawiązkiem rzeczywistych scen. One są też miarą zamiłowania widowisk publicznych w kraju, przy porównywaniu ich z tem, co było u narodów ościennych" (K. Estreicher, *Teatr w Polsce*, wyd. 2, Warszawa 1953, t. I, s. 33).

Przez cały wiek XIX, czas rozbiorów i przemian społecznych na wielką skalę, obszar działania i funkcje teatrów amatorskich wzbogaciły się znacznie. Ich ruch ogarniał już nie tylko sfery wyższe i lepiej wykształcone, był popularny nie tylko wśród micszczaństwa i inteligencji, ale od połowy stulecia rozprzcstrzeniał się w nowym środowisku robotniczym, a w niewiele lat po uwłaszczeniu chłopów trafił i na wieś. W każdym zaborze procesy te przebiegały różnie, o czym przekonują opracowania dziejów lokalnego ruchu teatralnego amatorów. We wszystkich jednak przypadkach podstawowym sensem ich działalności bywała wówczas już nie tylko przyjemność oraz odpoczynek (choć i one także się liczyły), ale walka: o podtrzymanie języka, o zachowanie polskości (na Śląsku, za granicą), o sprawiedliwość społeczną, a także propagowanie pewnych ideologii (szczególnie aktywni w tej walce o rząd dusz byli księża oraz socjaliści) i wzorców zachowań (popierany przez inteligencję ruch teatrów ludowych). W przypadku zespołów innych narodowości zamieszkujących ziemie polskie teatr był narzędziem podtrzymywania więzi i tradycji etnicznych lub niekiedy – paradoksalnie – przeciwnie, środkiem asymilatorskich oddziaływań.

Na inną jeszcze funkcję teatru amatorskiego zwracał uwagę urzędnik austriacki w „Instrukcyi do wykonywania ustawy teatralnej" (1850), gdy pisał: „teatru jako silnej dźwigni oświaty ludowej nie powinno się hamować w wyższych celach pielęgnowania i udoskonalania sztuk, lecz należy go jak najusilniej wspierać".

Niebagatelne znaczenie miało pozyskiwanie – dzięki organizowanym przedstawieniom – środków finansowych na działalność gromadzką, stowarzyszeniową, potem partyjną, a także w celu poratowania biednych osób i instytucji.

Nie zapominajmy też, że wielu aktorów, i to najwybitniejszych, teatru zawodowego rozpoczynało kariery w zespołach amatorskich; przykład

Heleny Modrzejewskiej i jej świadectwo są tu najbardziej wymowne (zob. *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957).

Teatr szkolny, który jest także odmianą teatru amatorskiego, miał inne zadania w okresie staropolskim, inne w wieku XX. Jego późniejszy spadkobierca – teatr studencki – stanowi odrębne zagadnienie, choć do obu można odnieść słowa Zdzisława Kwiecińskiego z pracy *Samorodny teatr w szkole*, wydanej w 1933 r., gdzie pisał: „Teatr samorodny polega na maksimum samodzielności zespołu, na dawaniu w teatrze siebie, na konstruowaniu przedstawienia z elementów własnego życia" (s. 29).

Nic dziwnego, że – wobec takiego bogactwa spełnianych funkcji, a przede wszystkim trudnych nawet do oszacowania, jednak z pewnością potężnych rozmiarów zjawiska – refleksje nad sposobami istnienia, funkcjami i znaczeniem teatru amatorskiego, choć nigdy nie były w stanie objąć całego obszaru, pojawiły się wcześnie; można powiedzieć, że towarzyszyły samemu zjawisku niemal od jego początków.

Jednym z punktów do dyskusji, prowadzonej przez dziesiątki lat i w zasadzie nigdy nie rozstrzygniętej, było zagadnienie repertuaru dla teatrów amatorskich; zwłaszcza zespołów robotniczych i chłopskich. Niemal od początku ścierały się tu dwa poglądy: pierwszy ujmujący teatr jako narzędzie oddziaływania na nowe grupy społeczne (tworzony przez inteligencję dla ludu, korzystający ze sztuk specjalnie w tym celu pisanych; także łatwiejszych utworów klasycznych), drugi, traktujący teatr jako wytwór danego środowiska (korzystający z repertuaru własnego, powstającego w tym środowisku: pisany oryginalnie, czerpany z tradycji, zwyczajów, obrzędów). Była to kwestia odpowiedzi na pytanie: teatr dla robotników lub dla włościan czy też teatr robotniczy lub włościański.

Początkowo przeważał pogląd o teatrze dla ludu. Autorzy tacy, jak np. Władysław Ludwik Anczyc czy Jan Kanty Galasiewicz napisali wiele popularnych utworów dramatycznych, właśnie z myślą o oddziaływaniu na lud przedstawieniami specjalnie dla niego organizowanymi przez inteligencję. Inna rzecz, iż ich utwory stały się potem na wiele lat podstawą repertuaru większości już chłopskich (i wielu robotniczych) zespołów; pod względem popularności dorównywały im jedynie niektóre utwory Franciszka Domnika, Adama Staszczyka, Jadwigi Strokowej, Antoniego Wieniarskiego oraz *Jasełka* (różnych autorów, ale zwłaszcza Rydla).

Zainicjowane dosyć wcześnie różnego rodzaju wydawnictwa, przeznaczone specjalnie dla zespołów amatorskich – zawierające teksty, udzielające instrukcji, jak zorganizować przedstawienie itp. – pokazują jak bardzo skomplikowany był to problem. A równocześnie jak ważny, skoro tomiki te, drukowane w wielu seriach, przez wielu wydawców, ukazywały się w dużych nakładach. Na przełomie wieków był to nawet w kategoriach finansowych niezły interes, zarówno na ziemiach polskich, jak na emigracji (zwłaszcza w USA). Dochód dodatkowy dawały drukowane często osobno

nuty; być może dlatego w repertuarze popularnym, niezależnie od kwestii atrakcyjności form muzycznych, jest aż tak wiele dramatów ze śpiewami.

Wyliczanie tu pojedynczych głosów w kwestiach organizacyjnych, a zwłaszcza repertuarowych teatrów amatorskich nie jest ani celowe, ani możliwe. Poprzestańmy zatem na zarejestrowaniu najważniejszych dyskusji. Poważną i godną odnotowania inicjatywą była przeprowadzona na przełomie wieków ankieta Wydziału Krajowego (potem Towarzystwa Kółek Rolniczych) we Lwowie o zadaniach (i pożytkach płynących z) teatrów amatorskich, odnosząca się także do kwestii repertuarowych. Wzięli w niej udział m.in. Rydel, Estreicher, Zapolska, Konopnicka, Chmielowski, Koźmian, Brückner, Kotarbiński, Gawalewicz. Jej wyniki podsumował Zygmunt Gargas w publikacji *Teatry chłopskie w Galicji* (Lwów 1903). Część odpowiadających rozważała organizowanie nadal specjalnych teatrów dla ludu, jednakże większość ankietowanych skłaniała się ku konkluzji, że optymalnym i w zasadzie jedynym rozwiązaniem jest idea teatru tworzonego przez samych chłopów dla chłopów: „Teatr taki z natury o wiele żywiej przemówi do duszy chłopa, bo chłop duszę chłopską zawsze głębiej odczuje niż surdutowiec, a przy tym teatr taki da się wszędzie tam zorganizować, gdzie są odpowiednie po temu warunki" (Z. Gargas, *op. cit.* s. 17).

Drugim etapem tej samej dyskusji był, podjęty już w wolnej Polsce, ponowny spór o pryncypia, tak organizacyjne, jak i repertuarowe. Po jednej stronie postawić by tu należało słowa i czyny Jędrzeja Cierniaka (wspieranego m.in. przez Leona Schillera, Jerzego Zawieyskiego, redutowców), który uważał, że teatr ludowy winien wyrastać z lokalnej gleby, oraz po stronie drugiej głosy tych, którzy uparcie powtarzali, że chłop nie jest zdolny do twórczego uczestnictwa w pracy teatralnej, a tradycja ludowa niewiele wniosła do kultury narodowej. Podtytuł jednego ze scenariuszy Cierniaka *Franusiowa dola* trafnie ujmuje jego ideę teatru ludowego: „obrazkowe widowisko [...] z pieśni i obrzędów ludowych, jak się to one same z potrzeb wewnętrznego życia rodzą i jak się z tym życiem wiejskiego człeka od kołyski do grobu, i aż na tamten świat w serdecznym zespoleniu snują" (J. Cierniak, *Franusiowa dola. Obrazkowe widowisko w świetlicy*, Lwów 1934).

Jak wielką wagę do zagadnienia teatrów amatorskich przywiązywali najwybitniejsi twórcy polskiego teatru, także i później, dokumentuje najlepiej przygotowany podczas okupacji przez Tajną Radę Teatralną (Schiller, Pronaszko, Wierciński i inni) plan działania na okres powojenny. Była tam mowa i o kwestiach repertuarowych, i o kształceniu kadr instruktorskich dla teatrów niezawodowych.

Po wojnie – wydawać by się mogło – ludowa Polska powinna sprzyjać twórczości amatorskiej, także teatralnej, a już zwłaszcza robotników i chłopów. Pozornie tak też i było, tyle tylko, że z zaprzeczeniem podstawowej zasady działania miłośnika sceny – pracy z potrzeby serca, a nie z mocy dekretu o życiu kulturalnym. Ta zaś nie znosi kontroli, dyrektyw itp. reguł

postępowania, charakterystycznych dla państwa scentralizowanego, a takim była PRL. Nawet gdyby (a tak było) towarzyszyły temu pieniądze na planowaną działalność. Trudno zatem dyskusje o teatrze amatorskim prowadzone w tych latach uznać za otwarte, szczere, dyktowane troską o ruch prawdziwie amatorski. Istnienie fasadowych instytucji, prowadzenie spektakularnych akcji nie zmienia faktów, choćby ich interpretację próbowało się na różne sposoby wiązać ze spontanicznym zjawiskiem, jakim autentyczny teatr amatorski być musi (Jakubowski, 1987). Za słuszniejszy należy zatem uznać, zapewne świadomie formułowany, pogląd doświadczonego pracownika ruchu amatorskiego, Stanisława Iłowskiego, który w wydanym w roku 1967 *Vademecum teatru amatorskiego,* oddając sprawiedliwość Ministerstwu Kultury i Sztuki (utworzyło specjalny departament ruchu amatorskieo), związkom zawodowym i całemu państwu, które „przeznaczyło poważne środki materialne na prowadzenie działalności artystycznej w ruchu amatorskim", pisał jednocześnie, iż „działalność powojenną ocenić będzie można dopiero z perspektywy czasu. Miernikiem nie mogą tu być w żadnym wypadku normatywy przedwojenne ani cyfry porównawcze [...]" (s. 62).

Cytowany Kwieciński, autor publikacji *Powojenny repertuar teatralny dla teatrów ochotniczych* (1947), we wstępie trafnie zauważa, że chociaż w dwuleciu powojennym ukazało się w druku co najmniej „124 osobno wydanych pozycji repertuarowych" (s. 9), to „przebrnięcie przez ten gąszcz tematów nie jest zagadnieniem łatwym ani wdzięcznym; lektura bowiem owych sztuk, komedii i komedyjek, obrazków scenicznych, krotochwil, wodewilów, humoresek, fars, rewii, skeczów, recytacji i inscenizacji, montaży widowiskowych [...] w większości swej nie dostarcza rozkoszy artystycznych i nie pobudza intelektualnie" (s. 11). Dodajmy, że zamieszczona bibliografia jest dość osobliwą kompozycją opinii i faktów: od cytatów z narad i konferencji, po zestawienia, w których obok siebie występują Fredro z Szaniawskim, Wirski ze Świrszczyńską, zaś sztuczki z Biblioteki Milicjanta osobliwie komponują się z działem „tematyka bożonarodzeniowa".

Oddając jednak sprawiedliwość tym czasom oraz działającym wówczas amatorom dopowiedzmy, iż konkursy, przeglądy, dotacje, nagrody, możliwości wyjazdów, ożywiły – choćby okazjonalnie – niejedno środowisko, uratowały od zapomnienia niejeden lokalny zwyczaj, ubiór, salę. Zdarzały się także i wtedy grupki działające z potrzeby serca (chociaż pod kontrolą cenzury).

Dokumentowanie dokonań teatru amatorskiego

Jak już wspominaliśmy, o teatrze amatorskim chętnie dyskutowano; spory o jego model były często żarliwe i brali w nich udział prominenci polskiego życia umysłowego. Zgoła inną sprawą była troska o faktograficzne dokumentowanie aktywności amatorów. Tę pozostawiono przez długi

czas na uboczu. Właściwie dopiero Karol Estreicher, jak już powiedziano, zainteresował się tym tematem i w *Teatrach w Polsce* odnotował sporo imprez amatorskich; nadto poświęcił ich wykonawcom dwie osobne publikacje: *Teatr ludowy w Galicji* oraz *Teatr polski za Oceanem*, gdzie zarejestrował wiele inicjatyw, a także zwrócił uwagę na odmienność sposobu istnienia obu opisywanych pól, pisząc wręcz dobitnie, że teatr polski za Oceanem – mimo sporych sukcesów – nie może być dla teatrów amatorskich na ziemiach polskich wzorem, a to ze względu na odmienność środowisk, w jakich owe teatry działają. Regułę tę warto zapamiętać, gdyż obowiązuje ona do dziś, zaś stosowana jest (w badaniach, a także na polu promocji teatru zawodowego poza krajem) wyjątkowo nieudolnie.

Materiały dokumentujące działalność scen amatorskich publikował powołany w roku 1908 „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich", który ukazywał się do roku 1922 (potem połączony z istniejącym od 1919 „Teatrem Ludowym", którego poprzednikiem był „Lirnik Wioskowy"). Refleksja historyczna była też obecna w programie Instytutu Teatrów Ludowych założonego i prowadzonego przez Jędrzeja Cierniaka w okresie dwudziestolecia międzywojennego (od 1929). Podejmowano wówczas próby opracowania specjalistycznych bibliografii teatru ludowego (np. Marii Łaskiej, *Bibliografia ruchu teatrów ludowych w Polsce* 1901 – 1935, Warszawa 1936), a także syntez poszczególnych zagadnień (Zdzisław Kwieciński, *Samorodny teatr w szkole*, Warszawa 1933; Jan Kochanowicz, *Reżyseria w teatrze ludowym*, Warszawa 1939), dotyczących teatru ludowego, robotniczego, szkolnego.

Lata wojny nie sprzyjały zajmowaniu się rejestracją „błahostek" teatralnych, co nie znaczy, że samo zjawisko w tych czasach zanikło czy osłabło; wręcz przeciwnie: amatorska działalność teatralna nabrała nowych znaczeń. Prowadzona żywo w podziemiu, objawiała się w miejscach niespodziewanych (obozy, żołnierskie szlaki *etc.*). Przekonują o tym wiele lat później sporządzone zestawienia Stanisława Marczaka-Oborskiego (*Teatr czasu wojny*, Warszawa 1967) oraz Jadwigi Czachowskiej z współautorami, *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*, Wrocław 1986).

Lata powojenne nie skłaniały do wydobywania na plan pierwszy tradycji wolnego organizowania się ludzi w stowarzyszenia czy inne pozarządowe organizacje. Równie niemile były widziane autentyczne działania samorządowe. A ponieważ w tych właśnie ramach organizacyjnych rozwijał się dotąd teatr amatorski – ten spontaniczny, a nie planowany i popierany przez państwo i jego agendy – przeto przypominanie jego najlepszych tradycji nie było w niczyim interesie, tym bardziej, że musiało by mu towarzyszyć nawiązanie do wielkich tradycji zlikwidowanych przez nowe władze towarzystw, związków *etc.*, tak ogólnokrajowych, jak i lokalnych.

Dopiero współcześnie notujemy stosunkowo duże, bardziej przy tym niż dotychczas pogłębione, zainteresowanie historią i dorobkiem scen ama-

torskich. Dowodem tego m.in. opublikowane w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i później prace Mieczysława i Estelli Wodnarów, Józefa Kozłowskiego (o teatrze robotniczym), Józefa Zięby (o teatrze wiejskim między wojnami), Kazimierza Olszewskiego (o tradycjach teatralnych Śląska), Bolesława Orszulika (o życiu teatralnym Śląska Cieszyńskiego), Jerzego i Krzysztofa Pleśniarowiczów (o teatrze w Rzeszowie), Aliny Bielawskiej (o Kielcach), Marii Barbary Styk (o Lublinie i Lubelszczyźnie), prace o teatrach szkolnych, studenckich, alternatywnych, „osobnych" *etc.*, a przede wszystkim duży zasób informacji o działaniach amatorów w *Krótkiej historii teatru polskiego* Zbigniewa Raszewskiego, co niejako sankcjonuje myślenie o dziejach ruchu amatorskiego jako o integralnej części historii teatru ojczystego. Wątek amatorów obecny jest zarówno w kolejnych tomach *Dziejów Teatru Polskiego* (IS PAN), jak i *Dziejach Teatru w Krakowie* (Zakład Teatru UJ).

Z takiego właśnie przekonania wzięła początek inicjatywa Zakładu Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego opracowania *Słownika polskich teatrów niezawodowych* (w latach 1992 – 1993 opublikowano tom 1 z serii I: *Galicja do roku 1918*, po czym prace wstrzymano ze względu na brak środków na jego realizację). Częścią badań przygotowawczych do realizacji tematu były rozprawy magisterskie, doktorskie i habilitacyjne, dotyczące dziejów teatru polskiego poza krajem (Wojciech Prażuch *Teatry żołnierskie 2. Korpusu*, Ewa Adamczyk *Teatry polskie w Londynie*, Emil Orzechowski *Teatry polonijne w Stanach Zjednoczonych*, Piotr Horbatowski *Teatr polski w Kijowie 1918 – 1939* i inne dotyczące m.in. Czarnego Dunajca, okolic Gorlic, Krakowa, Piotrkowa Trybunalskiego, misteriów w Górce Klasztornej, w Kalwarii Zebrzydowskiej). Analizowano także tradycje teatralne w wojsku polskim, w środowiskach studenckim i szkolnym.

Gdy do tego dołączymy badania i prace dokumentacyjne prowadzone przez Katolicki Uniwersytet Lubelski w zakresie teatru religijnego, gdy dodamy, że w wielu miejscowościach powstały i stale powstają lokalne kroniki, odnotowujące często także amatorskie tradycje teatralne, a i to, że również wiele liceów i innych instytucji coraz chętniej przypomina o tym, iż w ich dziejach również i karta amatorskich działań teatralnych była zapisywana, będziemy mogli zauważyć nowe zainteresowanie opisywanym zjawiskiem. Bez wątpienia trzeba je łączyć z dążeniem do odbudowy instytucji lokalnych, inicjatyw samorządowych, a w wielu przypadkach także z potrzebą kreowania nowych więzi między ludźmi (charakterystyczne będą tu zwłaszcza działania teatralne grup młodzieżowych, spełniane na terenie szkoły, parafii, w wielu innych miejscach; stosunkowo jednak rzadko – co charakterystyczne – w strukturach dawnych domów kultury).

Wydaje się, że obecnie nikt już nie kwestionuje potrzeby głębszego zainteresowania się teatralnym ruchem amatorskim. Przedstawienia amatorów są z reguły odnotowywane przez specjalistyczne opracowania literackie i muzyczne, a także poświęcone poszczególnym pisarzom czy dziejom

scenicznej recepcji dramatu. To, że kompletność informacji pozostawia wciąż jeszcze dużo do życzenia, jest wynikiem niezwykle dużego rozproszenia materiałów obrazujących dorobek miłośników sceny, a nie lekceważeniem przedmiotu. Niekiedy po występach amatorów nie zachował się w ogóle żaden ślad. Wszak oni grali najczęściej dla zamkniętego grona społeczności lokalnej. Nie potrzebowali w związku z tym reklamy, a o dokumentację nie dbali, bo najważniejsze było uznanie własnej widowni. Amatorzy często grali w zamkniętych klubach (za zaproszeniami), co pozwalało im unikać niepożądanej kontroli cenzorskiej (zaborczej czy rodzimej). W okresie powojennym (od połowy lat pięćdziesiątych po upadek PRL) ograniczona i specyficzna widownia teatrów studenckich była ważnym argumentem w częstych sporach tych zespołów z cenzurą. Także i późniejsze przedstawienia, z okresu stanu wojennego grane w kościołach, w domach prywatnych, organizowane były nie po to, by je rejestrować i dokumentować.

Reasumując: należy powiedzieć, że chociaż sięgający setek tysięcy przedstawień ruch teatralny amatorów udokumentowany jest dziś jedynie fragmentarycznie, to i tak składa się z tego obraz imponujący swą rozległością, niekiedy zaskakujący i treścią.

Z reguły szacunek budzą motywy, którymi kierowano się podejmując działalność teatralną. Dla wykpiwanego chętnie w anegdocie amatora występy sceniczne były zwykle potrzebą serca. Najczęściej wymagały one sporych wyrzeczeń; na pewno zawsze dużej wytrwałości. Przedstawienia amatorów z reguły nieomal dawały wyraz społecznej czy patriotycznej postawie urządzających widowisko. Ich wysiłki wsparły skutecznie propagandowo, a i finansowo, niejedną akcję charytatywną czy polityczną, prowadzoną tak w kraju, jak i za granicą.

Istota i zakres pojęcia

Ruch amatorów, zwanych też niekiedy miłośnikami sceny, był powszechny. Rozwijał się w każdym niemal środowisku. Odgrywał wielką społeczną rolę. Pełnił funkcje nie tylko ludyczne, ale i oświatowe, służył zaspokajaniu innych środowiskowych potrzeb. Aż po „zachowanie godności ludzkiej" – w łagrach, więzieniach, na dobrowolnej i wymuszonej emigracji, i „prostowanie grzbietów" – jak pisano o idei teatrów ludowych Cierniaka.

Pogardliwy i lekceważący termin „amatorszczyzna" brzmi w tym kontekście fałszywie. Mógł być stosowany tylko przez zadufanych w sobie profesjonalnych krytyków, oceniających imprezy amatorskie z zastosowaniem kryteriów przynależnych występom zawodowym, nie dostrzegających specyfiki i rangi środowiskowej niezawodowego teatru. Teatru rządzącego się własnymi prawami, występującego dla własnej publiczności, dostosowanego do jej oczekiwań i jej poziomu.

Trudności definicyjne biorą się z wieloznaczności słowa „amator", które w przypadku teatru, może znaczyć zarówno: „ten, kto zajmuje się czymś z upodobania, lubiący coś miłośnik, zwolennik", jak i: „osoba uprawiająca coś niezawodowo", w sensie „niefachowo, bez gruntownej znajomości rzeczy" (*Słownik Języka Polskiego,* Warszawa 1978).

Powszechność teatru amatorskiego powodowała, że był to ruch bardzo zróżnicowany. Obejmował przedstawienia organizowane przez sfery najwyższej arystokracji, obecny był wśród kształtującej się od połowy XIX wieku warstwy urzędniczo- inteligenckiej, istniał w szkołach, towarzyszył klasie robotniczej od samych początków jej powstania, wrósł w środowisko wiejskie z chwilą, gdy chłop zaczynał dojrzewać do zrozumienia swej podmiotowości. Był on jedną z popularniejszych form życia kulturalnego w wojsku polskim. Wielokrotnie pojawiał się w więzieniach, także w domach specjalnej troski. Wśród Polonii pełnił niezwykle doniosłą funkcję integracyjną i narodowościową, łagodził psychiczne skutki emigracji. Był otuchą zesłańców, więźniów, internowanych. Odnajdujemy go nawet w szpitalach wojskowych. Był po prostu wyrazem psychicznej i społecznej potrzeby tworzących go ludzi.

Prawdą jest, że teatr amatorski był przez czas długi jedynie naśladownictwem (z reguły nieudolnym) praktyki scen zawodowych; duża w tym zresztą „zasługa" najpierw inspiratorów, potem ideologów i instruktorów ruchu miłośników sceny: profesjonalistów, którzy – pełni często najlepszych chęci – nie zawsze zdawali sobie w ogóle sprawy z tego, z kim (dla kogo) i po co pracują. Swoją odrębność programową i estetyczną uświadomili sobie miłośnicy sceny dosyć późno. Wielka w tym zasługa Cierniaka (teatry ludowe), Wandurskiego i in. (sceny robotnicze), wreszcie twórców teatrów studenckich, którzy przełamali właściwie wszystkie bariery dzielące jeszcze do niedawna teatr zawodowy i amatorski. Nawet w podręcznikach historii współczesnego teatru polskiego konieczne stało się wprowadzenie terminu nieostrego, nowego, „teatr osobny" (Marta Fik), co oznacza np. zespół Kantora, a w przyszłości zapewne obejmować będzie scenę plastyczną KUL Leszka Mądzika, działania Gardzienic, Węgajtów i innych grup złożonych niekoniecznie z dyplomowanych aktorów.

Określenie (zakres pojęcia) teatr amatorski, mimo całej pozornej oczywistości, wymaga paru uściśleń. Dopowiedzmy zatem, że w obszarze jego zainteresowań mieścił się zarówno klasyczny teatr dramatyczny, jak formy recytatorskie, muzyczne, pantomimiczne, aż po widowiska oparte na wyobrażeniach plastycznych (bardzo popularne żywe obrazy, a wśród Polonii amerykańskiej obecne i dziś *paegants,* aranżowane najczęściej z okazji parad ulicznych). Określeniem teatr posługiwały się zespoły amatorskie sięgające po inspiracje folklorem i legendą (Lajkonik, Herody, sobótki, wianki, Staszki, pastuszki, gwiazdy), a także organizujące widowiska obrzędowe typu: wesele, oczepiny, dożynki *etc.* Dodajmy, że widowiska te są stosun-

kowo dobrze, choć jednostronnie zbadane, a to dzięki zainteresowaniu nimi etnografów.

Trudnym, osobnym problemem jest kwalifikacja i dokumentacja tego obszaru aktywności amatorów, jaki wiąże się z teatrem misteryjnym. W pewnych okresach był on tak zrośnięty z tradycją, tak blisko stał zamkniętych ram działalności kościelnej (i zakonnej), że nie pozostawiał po sobie świadectw pisanych czy innego rodzaju dokumentacji. Liczby i kształtu setek tysięcy (bo chodzi o wielkości tego rzędu) widowisk misteryjnych (wielkanocnych i bożonarodzeniowych) zorganizowanych przez Polaków na całym świecie nikt nie spróbował, jak dotąd, spisać i przeanalizować. A są one znakomitym kluczem do poznania różnych środowisk w danym momencie historycznym. Przekonują o tym nieliczne udokumentowane przykłady (ubogacenia rodzajów i form widowisk przedstawianych w Kalwarii Zebrzydowskiej, wystawienia współcześnie *Jasełek polskich* w Buffalo *etc.*). Problem teoretyczny w zakresie analizy tego rodzaju widowisk wynika z pogranicznego w wielu przypadkach ich statusu: rozpiętego na szerokiej skali od rytuału do popisu. Są więc takie działania teatralne i parateatralne, które trzeba by niewątpliwie nazwać obrzędem (np. różnorakie aranżacje drogi krzyżowej), a są i takie, w których chodzi przede wszystkim o efekt czysto teatralnego popisu (najpopularniejsze są tu tradycyjne *Jasełka*).

Początki teatru amatorskiego

Kwestia dokumentacji teatru misteryjnego, i szerzej religijnego, prowadzi nas do samych początków teatru na ziemiach polskich. Rzecz jasna, nie będziemy się nimi tu zajmować, przyjmując założenie, że aby móc mówić o amatorze, trzeba mieć dla niego opozycję – zawodowca. W takich kategoriach rozpatrując zagadnienie pominiemy również obficie reprezentowany w dawnej Polsce teatr szkół zakonnych, obszar teatrów magnackich oraz wcześniejsze niż data powstania teatru narodowego, zawodowego, inne teatry środowiskowe.

Będą natomiast nas interesować wszelkie obszary działań teatralnych prowadzonych później, organizowane nie dla osobistego zarobku wykonawców, lecz w innych celach, realizowane nie przez aktorów żyjących na co dzień z wykonywania zawodu scenicznego, lecz przez ludzi czyniących to na marginesie swoich codziennych pozateatralnych zajęć.

W kilkunastu, co najmniej, rezydencjach magnackich i dworach szlacheckich tradycja urządzania przedstawień była kontynuowana również i po ukształtowaniu się pierwszych polskich teatralnych zespołów zawodowych w większych miastach. Tak było w Sieniawie, Łańcucie, a także w Krakowie (m.in. teatr na dworze biskupa Sołtyka organizowany jeszcze w okresie przedrozbiorowym, w dworku Filipa Lichockiego, 1786; w domu

Adama Siemońskiego, 1814; u Wincentego Hintza, teatr Wawrzyńca Doraua, 1817 – 1825), we Lwowie, gdzie przykład trup zawodowych otwierał drogę nowym inicjatywom teatralnym amatorów już z kręgu mieszczańskiego (np. teatr w pałacyku Stanisława Wronowskiego, pod Cytadelą 1800 – –1803); także we Lwowie panie z arystokracji, m.in.: Karolina Potocka, Zofia Skarbkowa, organizowały przedstawienia amatorskie w różnych salach, i – co charakterystyczne – na rzecz np. Komisji Instytutu Ubogich czy Towarzystwa Dobroczynności. Podobne inicjatywy notujemy i w Poznańskiem i w zaborze rosyjskim, także w Warszawie czy w Lublinie (teatr zorganizowali wojskowi). Można powiedzieć, że w tym okresie (I połowa XIX wieku) urządzanie teatrów amatorskich przestało być domeną arystokracji (choć nadal i tu było modne; dochodzi do tego przesunięcie akcentu z celów czysto towarzyskich na charytatywne); teatr na dobre przyjął się w kręgach mieszczańskich. Liczbę imprez trzeba szacować na kilkadziesiąt rocznie.

Towarzystwo Dobroczynności powstałe w roku 1814 w zaborze rosyjskim, istniejące aż do 1906 r., niejednokrotnie odwoływało się do działań teatralnych. W roku 1867 powołano w Galicji, w 1885 w zaborze pruskim, a w 1905 również w rosyjskim (nielegalnie) organizację o niezwykłych wręcz zasługach dla życia społecznego (a i narodowego) – Towarzystwo Gimnastyczne Sokół; na emigracji przetrwało ono przez wszystkie burze dziejowe i istnieje do dziś; także i dla Sokołów często formą działania bywał teatr.

Inną grupą społeczną, włączającą się aktywnie w amatorski ruch teatralny, byli rzemieślnicy, potem robotnicy. Wiąże się to z powstaniem (we Lwowie) pierwszych organizacji tych grup zawodowych (w 1868 r. Stowarzyszenia Młodzieży Czeladniczej ku Nauce i Rozrywce Gwiazda, w 1869 r. podobnego Stowarzyszenia Drukarzy), ze statutowo określonym obowiązkiem podnoszenia oświaty w swoich środowiskach. Znaczną rolę w tych przedsięwzięciach odegrały teatry amatorskie. Działania te w dużym stopniu inspirowała inteligencja. Na stabilność przedsięwzięć wpłynął fakt, iż organizacje te rychło dorobiły się własnych sal.

Spośród organizacji robotniczych szczególne zasługi dla rozwoju amatorskiego ruchu teatralnego w tym środowisku miały powstające od 1891 r. w wielu galicyjskich miastach koła samopomocy i pracy kulturalno-oświatowej Stowarzyszenia Ogólnorobotniczego Siła; a w zaborze pruskim liczne stowarzyszenia robotników, przemysłowców, kupców. Oddziaływania teatru na środowisko nie zlekceważyli ani socjaliści, ani komuniści, ani związki zawodowe, ani coraz liczniejsze stowarzyszenia spółdzielcze i kulturalno-oświatowe. Zaświadcza o tym bardzo dobitnie materiał zebrany przez Józefa Kozłowskiego w pracy *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878 – 1914*. Jest rzeczą zdumiewającą jak szeroko po świecie rozprzestrzenił się polski teatr tego nurtu. Równie zdumiewający jest materiał mówiący o jego repertuarze (adaptowany pod kątem potrzeb ideowych dramat

narodowy; dramat pisany przez autorów socjalistów, a obok tego zwykła szmira), jak i język przedstawień (często po polsku i w „żargonie żydowskim", czasem tylko w jidysz, niekiedy w języku kraju, w którym działał zespół). Część tych inicjatyw znajdzie swe rozwinięcie w okresie dwudziestolecia międzywojennego w Polsce, inne zakończą żywot na emigracji.

Teatr ludowy

Ruch ludowy zorganizował się nieco później (w Galicji: 1879 r. Towarzystwo Oświaty i Pracy, przemianowane w 1882 r. na Towarzystwo Kółek Rolniczych – już w 1890 r. liczyło ponad 600 członków; 1881 – 1882 Towarzystwo Oświaty Ludowej – do 1890 r. miało ponad 300 bibliotek i kilkadziesiąt czytelni; 1891 r. Towarzystwo Szkoły Ludowej; wreszcie 1895 r. Stronnictwo Ludowe; w zaborze pruskim 1880 r. Towarzystwo Czytelni Ludowych). Gdy do tego dodać nader liczne stowarzyszenia oświatowe, charytatywne, młodzieżowe, a także zespół organizacji katolickich, otrzymamy obraz zaplecza, jakim z końcem XIX wieku dysponował amatorski ruch teatralny. Niemal każda z tych organizacji posługiwała się bowiem chętnie teatrem jako skutecznym wielofunkcyjnym narzędziem.

Problemem natomiast, i to coraz poważniejszym, stawał się repertuar owych setek zespołów. Zdawano sobie z tego sprawę od dawna. Wielu literatów próbowało pisać sztuki popularne, przeznaczone specjalnie dla teatrów ludowych. Były one wypełnione jednak nieznośnym balastem moralizatorstwa, a w przypadku sztuk religijnych, hagiografią. Margines zainteresowań zespołów amatorskich (zresztą chętnie przywoływany przez dokumentalistów ruchu) stanowiły sztuki ambitniejsze: Fredrów, potem Bałuckiego. W trudnej sytuacji znaleźli się ci, których zadaniem było doradzać dobór repertuaru; z braku lepszego rozwiązania sięgano po sprawdzone sztuki ludowe i patriotyczne (Anczyc), mimo iż zdawano sobie sprawę z ich przebrzmiałych treści i miernego poziomu literackiego. Wielu sztukom nie szczędzono krytyki, niekiedy bardzo ostrej.

Plony licznych konkursów dramatycznych na sztukę „dla ludu" były mizerne. Dopiero *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, łącząc elementy religijne z narodowymi, odniosło bezsprzeczny sukces, a przy tym było propozycją wartościową artystycznie.

Kulminacyjnym problemem w organizacji ruchu teatrów amatorskich w ich nurcie ludowym w Galicji, z konsekwencjami późniejszymi dla innych zaborów, było utworzenie we Lwowie 9 kwietnia 1907 r. Związku Teatrów i Chórów Włościańskich, pierwszej tego typu organizacji na ziemiach polskich. Związek, powołany z inicjatywy tak światłych ludzi, jak m.in. Wilhelm Bruchnalski, Józef Flach, Józef Jedlicz, Józef Kallenbach, Tadeusz Pawlikowski, Lucjan Rydel, Ludwik Solski, Włodzimierz Tetmajer, kierowany energicznie przez Zygmunta Gargasa, rozwinął szeroką dzia-

łalność, wspierając zespoły teatralne amatorów wydawnictwami repertuarowymi, wypożyczalnią kostiumów, udzielaniem porad, organizowaniem kursów i przeglądów dorobku teatrów. Już w roku założenia zespoły należące do Związku dały ogółem 219 przedstawień. W roku 1908 Związek zaczął wydawać specjalistyczne pismo „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich". Związkową działalność systematycznie rozszerzano na coraz to nowe tereny; podobnie zwiększał się szybko zasięg oddziaływania wydawnictw.

Cele związku zostały zwięźle omówione m.in. w sprawozdaniu z 10 października 1909 r., gdzie czytamy, że chodzi przede wszystkim o „stworzenie oryginalnego, swoistego, narodowego teatru włościańskiego wynikłego z artystycznych tradycji ludu i odpowiadającego ściśle duszy ludu, jego tragicznemu i komicznemu światopoglądowi". W dążeniu do tych celów „Związek w działalności swej nie chce na wsi wprowadzać obcych pierwiastków kulturalnych, ustalonych szablonów sceny mieszczańskiej, nie chce niczego ludowi narzucać – popiera tylko kulturalny rozwój skarbów i zdolności, które już są w ludzie, pogłębia i uszlachetnia artystyczne pierwiastki tkwiące w duszy ludu, popiera ich kulturalną ewolucję – słowem, chce, by kultura ludu rozwinęła się do potęgi kultury narodowej i ogólnoludzkiej". Szlachetne słowa znalazły obfite spełnienie ilościowe; z jakością było znacznie gorzej – głównie ze względu na podkreślany już brak stosownego repertuaru; szlachetne słowa o odejściu od szablonów sceny mieszczańskiej długo jeszcze były tylko intencją.

Do końca roku 1905 – jak wynika z danych zebranych przez Związek – przedstawienia amatorskie grano w 40 miejscowościach Galicji, w 1906 – w 115, w 1908 – w 283; w repertuarze dominował Anczyc.

W roku 1914 Związek skupiał 145 teatrów, 14 orkiestr i 43 chóry, jego wypożyczalnia miała zasób 2500 pozycji inwentarzowych. Około 200 niezrzeszonych zespołów teatralnych korzystało z różnego rodzaju usług Związku. Prowadzona była szeroka akcja odczytowa, nawiązane zostały kontakty zagraniczne, w tym z emigracją polską. Wykorzystując model ZTiChW opracowano w 1919 r. schemat Związku Teatrów Ludowych przy warszawskim Związku Kółek Rolniczych.

Po odzyskaniu niepodległości Związek warszawski kontynuował swoją działalność, wszelako już w nieco innym duchu. Wiązało się to z osobowością Jędrzeja Cierniaka (późniejszego twórcy i kierownika Instytutu Teatrów Ludowych). Interesował go teatr zrodzony z dawnych, autentycznych i wciąż jeszcze żywych obyczajów ludowych, teatr (jak go określał Zawieyski) wiejski monumentalny, w sensie zbiorowego, podniosłego świętowania, przywołującego korzenie kultury ludowej, z której można i trzeba być dumnym. Inspiracją były dlań misteryjne widowiska Reduty i poszukiwania w tym kierunku Schillera. Kilka przedstawień, jakie opracował sam Cierniak: *Wesele krakowskie* (prezentowane też w Bułgarii i w Turcji) *Franusiowa dola, Gaik, W słonecznym kręgu* i inne, wskazuje na owe podobieństwa jego poszukiwań i prac Schillera w nurcie teatru popularnego.

Z nim, a także ze środowiskiem Reduty współpracował Cierniak m.in. przy organizacji kursów dla kierowników amatorskich zespołów teatralnych. Działalność była prowadzona na bardzo szeroką skalę, popierana przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (w którym Cierniak był wizytatorem), organizowana przez Instytut Teatrów Ludowych, którego program on sam opracował: w roku 1928 szkoleniem objęto blisko 1000 uczestników 29 kursów (zagadnienia podstaw pracy teatralnej przerabiano na 143 godzinach zajęć, a praktyczne zajęcia z teatru, tańca i pieśni ludowej realizowano w programie 237-godzinnym). Metody pracy i propozycje artystyczne Cierniaka wzbudziły duże zainteresowanie za granicą. Niejako ukoronowaniem jego działań, dowodem uznania dla kierunku poszukiwań, było powierzenie mu opracowania strony artystycznej pierwszych, bardzo eksponowanych jako rodzaj narodowego święta, dożynek w Spale (1927; gospodarzem dożynek był Ignacy Solarz). Cierniak przedstawił scenariusz oparty na prezentacji grup regionalnych (stroje, pieśni) poszczególnych części kraju. W roku następnym (10-lecia odzyskania niepodległości), tym razem jako gospodarz dożynek, scenariusz ten powtórzył w wersji wzbogaconej. Należy dodać, że nawet drukując swe scenariusze, nigdy nie traktował ich jako propozycji zamkniętej, a wręcz przeciwnie – zalecał, aby uzupełniać je materiałami oryginalnymi, właściwymi dla danego regionu.

Niezależnie od warszawskiego, na ziemiach polskich działało jeszcze kilka innych, samodzielnych związków teatrów ludowych; wśród nich najstarszy – lwowski Związek Teatrów i Chórów Włościańskich, który prace swe wznowił w roku 1921. W tymże roku lwowski Związek utworzył swoją pomorską filię w Toruniu, a w 1925 r. wołyńską w Równem. W końcu dwudziestolecia międzywojennego cały kraj podzielony był na regiony, którymi zajmowały się lokalne związki, korzystając wszelako z dorobku i przewodnictwa Instytutu Teatrów Ludowych i jego organu „Teatr Ludowy", redagowanego z wielkim poświęceniem przez Cierniaka. Pismo przetrwało do roku 1970; zamieniono je wówczas na „Scenę".

Pod koniec lat trzydziestych nurt amatorskich teatrów ludowych obejmował kilka tysięcy zespołów (11 176 w roku 1938). Podobnie wzbogaciły się zasoby związkowe. Sam tylko ZTiChW powiększył stan wypożyczalni kostiumów do około 30 000 sztuk garderoby, jego biblioteki miały księgozbiory liczące około 15 000 tomów.

Instytut Teatrów Ludowych dysponował nieco mniejszymi zasobami, za to miał w swym dorobku edytorskim wiele wartościowych publikacji repertuarowych, m.in. *Pastorałkę* Leona Schillera, *Teatr z pieśni – jak był odtwarzany w wiejskim uniwersytecie Orkanowym* (1926 – 1933) Zofii Solarzowej. Nie do przecenienia była działalność szkoleniowa organizowana przez Instytut.

Teatr ludowy, działający na wsi i dla wsi, to wszelako tylko jeden z licznych nurtów w teatrze amatorskim.

Teatr robotniczy

W dwudziestoleciu międzywojennym potężnie rozwinął się ruch teatrów robotniczych, oczywiście nie bez wpływu doświadczeń radzieckich i niemieckich. W prace dla owych teatrów włączyło się wielu literatów, plastyków (nie wspominając o działaczach organizacji socjalistycznych i komunistycznych), by wymienić tylko: Władysława Broniewskiego, Witolda Wandurskiego, Lecha Piwowara, Adama Polewkę, Antoninę Sokolicz. W pracy poświęconej temu zagadnieniu Estera i Mieczysław Wodnarowie, jako szczególnie godne uwagi, wymieniają m.in. następujące sceny: Scena i Lutnia Robotnicza (1919 – 1921, Warszawa), Studio Teatru Robotniczego Uniwersytetu Ludowego (1921 – 1922, Warszawa), Proletariackie Kółko Dramatyczne Lubelskiej Spółdzielni Spożywców (1918 – 1924), Łódzka Scena Robotnicza Witolda Wandurskiego, Robotnicze Studio Teatralne Władysława Broniewskiego. Opisują ponadto inne, liczne sceny Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (w wielu miejscowościach), sceny i scenki PPS, Związku Zawodowego Kolejarzy, Gazowników, nowosądecki Teatr Robotniczy i wiele, wiele innych. Co jednak jest szczególnie interesujące, to fakt, że repertuar tych scen – w ich najlepszym okresie – wykorzystywał dobrą literaturę (rzecz jasna postępową), albo wręcz był konstruowany z utworów awangardowych, a w niektórych przypadkach nawet pisanych na ich potrzeby (utwory Wandurskiego).

Działalność w okresie okupacji i w pierwszych latach po wojnie

Z anormalnego okresu wojny i okupacji można łatwo wskazać sporą liczbę amatorskich, konspiracyjnych inicjatyw młodzieży, które rozpoczynają działalność zespołów albo inicjują indywidualne kariery spełnione potem na gruncie teatru zawodowego. Będą to m.in.: Teatr Rapsodyczny, Teatr Niezależny Kantora, po kilkadziesiąt osób liczące zespoły Adama Mularczyka czy Wiktora Sadeckiego. Należy też przypomnieć o sporej stosunkowo liczbie oryginalnych sztuk napisanych wówczas (i wystawionych) dla teatrów bądź to żołnierskich, bądź to oflagowych; część z nich będzie potem w repertuarze scen zawodowych (za granicą albo i w kraju).

Osobna wzmianka należy się niezliczonym imprezom teatralnym amatorskim w polskich skupiskach na całym świecie (w sierocińcach w Ugandzie, w szkołach w Indiach czy w Palestynie i w wielu innych miejscach).

Powojenną aktywność wznowił amatorski ruch teatralny w starych strukturach. Te jednak niedługo już przetrwały. Przekształcono, rozwiązano, zamknięto stowarzyszenia, unicestwiono ich majątek lub przekazano go

w obce, bezrozumne ręce, stracono dorobek budowany przez dziesiątki lat. Wgląd w historię wiejskich czy małomiasteczkowych zespołów pokazuje, że w latach 1947 – 1948 wygasa niemal całkowicie ich, podjęta po wojnie, działalność. Ludzie się zniechęcają; majątek (sceny, biblioteki, wypożyczalnie) ulega zniszczeniu lub jest grabiony. Powołane na gruzach dawnych stowarzyszeń i instytucji nowe struktury, sprawujące w imieniu państwa opiekę nad amatorami, nigdy nie zostaną zaakceptowane w pełni, przyjęte jako swoje. Owszem, urządzane są liczne konkursy, wręczane nagrody, drukowane teksty dramatyczne i scenariusze widowisk, ale o tych z lat do 1955 zapomnijmy ze wstydem za ich autorów, a o późniejszych niewiele lepszego można powiedzieć niż w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej dramaturgii dla ludu. Tak samo jak i tamte, te również się prawie nigdy nie sprawdzały. Porządkując ten okres można powiedzieć, że do roku 1948 wygasa lub jest wygaszana działalność w formułach przedwojennych; w latach 1949 – 1955 tworzone są fasadowe instytucje i zespoły, które jeśli już korzystają z wartości ludowych to w celach ideologicznych i dekoracyjnych. O działaniach autentycznie odwołujących się do korzeni, tak jak to marzył Cierniak – mowy być nie może.

Istniejące do dziś niektóre centralne „poradnie" artystycznego ruchu amatorskiego to przykład takiej nieskutecznej, nieautentycznej instytucji. Wskazują zresztą na to procesy ich licznych przekształceń, gdzie zmieniała się nazwa, treść zostawała podobna. Dobrym przykładem jest istniejąca od 1950 r. stołeczna Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego (CPARA), przemianowana na Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK), a ostatnio na Centrum Animacji Kultury (CAK). To samo można odnieść do modelu działania (w zakresie teatralnym) większości domów kultury na terenie całej Polski. Realizowały one swoje zadania programowe niemalże nie troszcząc się o ich lokalne odniesienie oraz wartość dla miejscowego odbiorcy.

Nowe inicjatywy

Pewna odnowa wiązała się z pierwszymi objawami odwilży. Powstało wtedy wiele autentycznych (wyrosłych z potrzeb środowiskowych) studenckich zespołów satyrycznych, potem kabaretowych. W latach sześćdziesiątych spontanicznie rozwinął się ruch młodzieżowych teatrów poezji; część z nich przerodziła się w zespoły dramatyczne dochodząc do statusu półzawodowego czy nawet w pełni zawodowego.

Lata późniejsze znaczy prawdziwie samorodny ruch wszelkiego rodzaju teatrów alternatywnych, które również – jak zespoły poezji – albo zanikają, albo ewoluują w stronę zawodowości, która z konieczności zaczyna być niejednoznacznie definiowana. W zespołach studenckich występują bowiem aktorzy z dyplomami szkół teatralnych; dotacje – pozwalające na

życie z pracy w teatrze – uzyskują grupy, które tworzą w większości amatorzy (patrz hasła *Teatr studencki*, *Teatr alternatywny*).

Zniesienie cenzury, wolny rynek (także w zakresie inicjatyw na polu teatru) oznacza – co już widać – że niektóre grupy tego nurtu mają niekiedy znaczniejszą szansę na większą stabilność (i sukces) aniżeli teatry złożone wyłącznie z artystów zawodowych, w pełni dotowane przez władze państwowe lub samorządowe. A zatem: koło historii zdaje się zamykać i dziś jesteśmy w tym samym punkcie, w którym byli pierwsi amatorzy – jeśli grać, to z potrzeby serca albo w przekonaniu, że tak trzeba dla jakiegoś akceptowanego przez nas dobra. Gra dla pieniędzy włącza amatora w obszar teatru zawodowego, co dziś jest znowu możliwe.

Zakończenie

Po dokonaniu oglądu materiału zauważmy raz jeszcze, że wątpliwości, jakie czasem budził i budzi użyty jako hasło „teatr amatorski" (czasami stosowane wymienne określenia to: teatr miłośników czy lubowników sceny), są chyba uzasadnione. Wydaje się on zbyt mało pojemny, by ogarnąć wszystkie te obszary życia teatralnego, które pozostają poza zasięgiem teatru zawodowego. Bo tak właśnie, naszym zdaniem, należałoby omawiany tu zakres działań teatralnych pojmować. Określenie, jakie możemy zaproponować – „teatr niezawodowy" – jest może nie najzręczniejsze, nieczęsto się go używa, ale wydaje się być trafniejsze, bo dopełnia pole obserwacji. Mieszczą się w tym pojęciu równie dobrze zjawiska najdawniejsze, jeszcze z czasów, gdy opozycja zawodowiec/amator nie istniała w Polsce, np. księża czy zakonnicy występujący w widowiskach liturgicznych niekoniecznie z „umiłowania" teatru, a bardziej z obowiązku; pojęcie owo odnosi się do dworzan czy chłopów biorących udział w widowiskach dworskich, bo taka była wola pana, jak też mieszczą się w nim klasyczni amatorzy: uczniowie, studenci, obok np. występujących odpłatnie (acz okazjonalnie) rybałtów (rygorystyczne rozumienie teatru amatorskiego wyklucza możliwość indywidualnego zarobku), a wreszcie do zakresu tego pojęcia należy także i teatr funkcjonujący w warunkach polonijnych (początkowo czysto amatorski, bez zarobku; potem najczęściej amatorski w wykonaniu, ale działający dla zysku). Zatem – pozostając przy haśle teatr amatorski, odwołującym się do skojarzeń tradycyjnych – należy jednakowoż zakres pojęcia rozumieć nieco szerzej.

Na gruncie teatru dziewiętnastowiecznego, i później aż po lata pięćdziesiąte, opisywane zjawisko jest dosyć jednorodne. Teatr, o którym mówimy, tworzony był poza strukturami teatru zawodowego, w zasadzie bez udziału wykonawców, dla których teatr był miejscem stałej pracy zarobkowej, a ponieważ ZASP rygorystycznie strzegł profesjonalności swego środowiska, przeto przenikanie się wzajemne środowisk amatorskiego i za-

wodowego miało w teatrze przez czas długi wymiar bardzo ograniczony. Kręgi te również w zasadzie nie spotykały się, gdy mowa o wymiarze artystycznym spełnień, bo te nie były i być nie mogły podstawą oceny wartości działań amatorskich. Na czym innym, jak wskazywaliśmy, zasadzała się przez czas długi wartość ruchu amatorskiego. Pola współpracy owocnej zdarzały się rzadko (Cierniak współdziałający z Zawieyskim i Redutą oraz Schillerem, niektóre teatry robotnicze).

W latach późniejszych, także i obecnie staje się to jednakowoż problemem dyskusyjnym. Pierwszym polem spotkań amatorów z zawodowcami były zapewne kabarety i zespoły niezależne. Personalne więzi nie burzyły jeszcze zasady odrębności instytucjonalnej. Wydaje się, że dopiero przyporządkowanie teatrowi amatorskiemu nurtu teatrów studenckich (STS, Bim-Bom, Cytryna, kabarety, teatry poezji, Kalambur, Teatr STU) w sytuacji, gdy występowali w nich (stale; czasem też niemal wyłącznie w nich) artyści zawodowi, było poważnym zaburzeniem trwających dotąd podziałów, niemniej z braku lepszych klasyfikacji było stosowane. Proces ten (przemieszania się środowisk: amatorskiego z zawodowym) z biegiem lat narastał. Trudno mieć wątpliwości co do tego, że zaliczenie do kategorii amatorskich, zjawisk takich, jak np. Cricot 2 jest już niewątpliwym nadużyciem i nieporozumieniem, choć z formalnego punktu widzenia można by tak uważać. Podobnie fałszywie zabrzmi określenie „amatorski" przy większości nowych zespołów z nurtu teatrów alternatywnych. Wydaje się, że problemu nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć na gruncie pojęć tradycyjnych. Wskażmy jednak charakterystyczne cechy zjawiska.

W przypadku amatorów wywodzących swą tradycję z czasów najdawniejszych istotne były dwa kryteria: brak wykształcenia zawodowego oraz udział w przedstawieniu nie motywowany chęcią indywidualnego zarobkowania. Od reguł tych były liczne wyjątki. Poza przykładami już wspomnianymi, był to np. z jednej strony amatorski lub półamatorski (w sensie wykształcenia) status wielu zespołów wędrownych działających dla zarobku, a z drugiej, udział zawodowców w imprezach nie dla zarobku indywidualnego (*vide* np. Zielony Balonik).

Utworzenie ZASP wyostrzyło te kryteria. I chyba nieprzypadkowo złamanie elitarności ZASP (przekształcenie go w SPATiF, dostępny też dla pracowników pozaartystycznych) otwarło drogę do dalszych wyłomów. Po okresie znaczących, lecz nielicznych jeszcze związków wybitnych artystów zawodowych z ruchem niezawodowym (w nurcie teatrów i kabaretów studenckich), nastąpił generalny bunt przeciw sztucznym podziałom organizacyjnym. Jaskrawym tego przykładem był nigdy nie uregulowany formalnie status przywołanego tu teatru Tadeusza Kantora. Zespołem, który zapoczątkował przełamywanie barier organizacyjnych na skalę szerszą, był Teatr STU, utworzony mimo formalnych zakazów władz uczelni przez młodych absolwentów i studentów krakowskiej PWST, a potem wzbogacony amatorami, kształconymi we własnym Studio. Dzisiaj opozycja: zawodowiec –

amator zdaje się mieć już tylko bardzo ograniczone uzasadnienia organizacyjne; można ją odnieść jedynie do niewymiernych kwestii artystycznego poziomu działań, co ze względów zrozumiałych nie może być przedmiotem naszych rozważań. Teatry takie, jak np. Teatr Ósmego Dnia, Grupa Gardzienice, Cogitatur, Kana i inne – wychodząc od statusu zespołu studenckiego (amatorskiego) – umiejętnie wykorzystują nowe możliwości organizacyjne i finansowe (także słabość reaktywowanego ZASP), by zająć pola rezerwowane dotąd przez władze dla teatrów zawodowych. Ze strony tych ostatnich proces podobny – wchodzenia w nowe układy finansowania i nowy rodzaj kontaktów ze środowiskiem (grupy punków i skinów występujące w nowohuckim Teatrze Ludowym) – prowadzony jest w sposób nieporównanie bardziej nieśmiały, by nie powiedzieć, najczęściej nieporadny.

Opisywany tu ruch teatralny był więc – i jest nadal – zjawiskiem fascynującym, wielopostaciowym, płynnym, podlegał i podlega licznym przemianom. Nic też dziwnego, że jego kontury są niewyraźne. Na swych pograniczach stykał się i z teatrem zawodowym, i z widowiskami już na poły tylko teatralnymi. Jego zmienne formy i funkcje są trudne do schematycznego ujęcia. Nie ulega jednak wątpliwości, że przez zasięg oddziaływania, niekwestionowaną środowiskową atrakcyjność oraz spełniane funkcje narodowe i społeczne, teatr amatorski był zjawiskiem bezspornie doniosłym w historii naszej kultury. W wymiarze środowiskowym (szkoła, uczelnia, wieś, parafia, dzielnica, społeczność lokalna, zwłaszcza polska za granicą: autochtoniczna lub emigracyjna) jest też i dalej będzie ruchem żywym, atrakcyjnym i – niestety – jak zwykle, niedocenianym, lub – jak w przypadku teatrów mniejszości narodowych zamieszkujących ziemie polskie – dotąd nie rozpoznanym należycie.

Bibliografia

JAKUBOWSKI Henryk Tymon, 1987, *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii*, Warszawa.

KOZŁOWSKI Józef, 1982, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878 – 1914*, Kraków.

SŁOWNIK polskich teatrów niezawodowych, pod red. Emila Orzechowskiego, 1992, 1993, t. I: cz. 1, 2, *Galicja do roku 1918*, Wrocław.

STYK Maria Barbara, 1997, *Teatry amatorskie w Lublinie i na Lubelszczyźnie w latach 1866 – 1918*, Lublin [tam szczegółowa aktualna bibliografia].

WODNAROWIE Mieczysław i Estera, 1974, *Polskie sceny robotnicze 1918 – 1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa.

ZIĘBA Józef, 1976, *Ruch teatralny na wsi 1918 – 1939*. Warszawa [obszerna bibliografia].

TEATRY MUZYCZNE

Małgorzata Komorowska

Część I. 1900 – 1939
Geografia scen * Organizacja scen i ich dyrekcje * Repertuar * Repertuar obcy * Repertuar polski * Sztuka inscenizacji * Scenografowie * Reżyserzy * Ranga i miejsce w kulturze

Część II. 1945 – 1995
Geografia scen * Organizacja scen i ich dyrekcje * Repertuar * Repertuar obcy * Repertuar polski * Sztuka inscenizacji * Scenografowie * Reżyserzy * Ranga i miejsce w kulturze

CZĘŚĆ I. 1900 – 1939

Geografia scen

Na początku wieku w każdym z trzech zaborów istniała scena operowa. Ze względu na autonomię Galicji opera we Lwowie miała polski charakter. Działała w reprezentacyjnym gmachu projektu Zygmunta Gorgolewskiego; we wnętrzu ścienne freski przedstawiały sceny z dzieł ważnych dla narodowego teatru (*Halki*, *Krakowiaków i Górali*, *Zemsty* i in.). Otwarcie nastąpiło 4 października 1900 r., na premierę wybrano operę Władysława Żeleńskiego *Janek*. Jako Teatr Miejski mieścił obok opery dramat, komedię i operetkę. Klasykę operową (dzieła włoskie, francuskie, niemieckie) grywano tu przeważnie po polsku.

W Warszawie opera wchodziła w skład Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR) pod dyrekcją rosyjską. Mieściła się w budynku Teatru Wielkiego, o pięknej neoklasycystycznej fasadzie projektu Antonia Corazziego; otwarto go 24 lutego 1833 r. *Cyrulikiem sewilskim* Rossiniego. Odbywały się tu również przedstawienia dramatu i baletu. Opery polskie częściej pojawiały się w repertuarze, kiedy dyrygentem był (1898 – 1902) Emil Młynarski.

W Poznaniu scena muzyczna wodewilowo-operowa istniała przy Teatrze Polskim, wybudowanym w 1875 r. ze składek społeczeństwa; Teatr

Miejski, otwarty w 1910 r. i odpowiedni dla widowisk operowych, był sceną niemiecką przez polską publiczność bojkotowaną.

Wybuch wojny w 1914 r. nadwątlił egzystencję scen muzycznych. Jednak, by dać wyraz patriotycznym nastrojom, już w 1915 r. wystawiały *Halkę* – we Lwowie zajętym przez Rosjan (kwiecień) i w Warszawie po ewakuacji Rosjan zajętej przez Niemców. Na początku tegoż roku (13 stycznia) polskim repertuarem zainaugurowało działalność Krakowskie Towarzystwo Operowe na scenie Teatru Miejskiego (Teatr Słowackiego był przeznaczony pierwotnie dla opery). W trudnym czasie wojny sceny tych trzech miast, choć artystycznie podupadłe (przez rozproszenie muzyków i ich służbę na frontach), dawały świadectwo trwałości kultury narodu, który po 123 latach niewoli bił się o niepodległość. Bywały miejscem manifestacyjnej polskości, np. we Lwowie 17 marca 1916 r. dano *Halkę* przed Józefem Piłsudskim i żołnierzami Legionów. Po 11 listopada 1918 r. nastąpiły miesiące chaosu, przeciągających się walk (obrona Lwowa) i dorywczych spektakli. Wreszcie jesienią 1919 r. zainaugurowały sezony operowe: Teatr Wielki (dawny Teatr Miejski) w Poznaniu (31 sierpnia *Halka*, dyr. Adam Dołżycki), Teatr Wielki w Warszawie (14 września *Halka*, dyr. Emil Młynarski) i Teatr Wielki we Lwowie (24 października *Straszny dwór*, dyr. Bronisław Wolfstahl).

W okresie dwudziestolecia 1919 – 1939 największa stabilność cechowała scenę poznańską. Kryzys w latach 1931 – 1933, kiedy to przez 5 miesięcy była zamknięta, a potem działała okresowo na zasadach prywatnej antrepryzy, nie miał na szczęście długotrwałych skutków. Od 1923 r. repertuar operowy łączono z baletowym i operetkowym. Opera warszawska po pomyślnym dziesięcioleciu 1919 – 1929 borykała się z kłopotami. W okresach 1931 – 1934 i 1936 – 1938 Teatr Wielki miesiącami bywał nieczynny. Wystawiano tam także balety, a od 1930 pojawiały się premiery operetek, niezależnie od licznych innych scen tego typu. Spośród nich długą i bogatą tradycję miał Teatr Nowości (1901 – 1932). Artystyczna kulminacja trzech istniejących jednocześnie scen operetkowych, Nowości, Teatru Nowego i Teatru Wodewil w latach 1921 – 1926 przyniosła Warszawie miano „małego Wiednia". Później sceny takie powstawały (w 1929 było ich pięć) i upadały. Większe znaczenie miały: kameralny Teatr 8.30 poświęcony komedii muzycznej (1932 – 1934), Operetka na Chłodnej (1935), Wielka Operetka (1936) w Teatrze Wielkiej Rewii przy Karowej (1933 – 1939) oraz Teatr 8.15 (1936 – 1939). Muzyczny rozmach miewały spektakle w sławnych rewiowo-kabaretowych teatrzykach Qui-Pro-Quo i Morskie Oko.

Lwowski Teatr Wielki był sceną głównie opery, także operetki, okresowo baletu (1921 – 1925, 1930). W roku 1933 dział muzyczny upadł. W latach 1921 – 1929 jako odrębna scena operetkowa działał Teatr Nowości – wcześniej efemeryczny Teatr Wodewilowy (1919 – 1920). Bogaty repertuar muzyczny miewał Teatr Ukraiński „Besida" (1921 – 1929) i Teatr Żydowski (1922 – 1929). Od roku 1935 organizowano we Lwowie, kilkakroć

w ciągu sezonu, krótkie operowe *staggione*; w 1938/1939 nastąpiły próby reaktywowania opery. Sceną operetkową w sezonie 1936/1937 był półamatorski Powszechny Teatr Żołnierza.

Inne miasta również dążyły do powołania i utrzymania sceny muzycznej. W Krakowie spektakle operowe odbywały się latem w Teatrze Miejskim im. Słowackiego (1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922) oraz sporadycznie tamże w ciągu całych sezonów (1931 – 1939). Pozostałe teatry też wystawiały widowiska muzyczne: operetki – Teatr Ludowy (1916 – 1920), operetki z operami – Miejski Powszechny (1920/1921) oraz Teatr Miejski Opera i Operetka (1921 – 1923), ponownie tylko operetki – Teatr Miejski Operetka (1924). Ponadto istniał prywatny operetkowy Teatr Nowości (1920 – 1927) i bulwarowa Bagatela (1919 – 1925) z komediami muzycznymi w repertuarze. Grywał je także amatorski Teatr Domu Żołnierza Polskiego (1921 – 1936). W Wilnie „teatr śpiewny" istniał w postaci działu operowego (Teatr Wielki na Pohulance) i operetkowego (Teatr Polski Lutnia, Teatr Letni w ogrodach pobernardyńskich) scen miejskich w latach 1922 – 1925. W sezonie 1924/1925 repertuar ten urozmaicały przedstawienia baletowe. Ponownie operetka jako Teatr Muzyczny Lutnia działała w latach 1932 – 1941. W Katowicach dział operowy Teatru Polskiego utrzymywał się w latach 1922 – 1923 i 1925 – 1931, repertuar operetkowy nieprzerwanie grano 1922 – 1932. W Toruniu od 1924 r. Teatr Miejski grał operetki, co umożliwiło utworzenie Opery Pomorskiej działającej na scenach Torunia, Bydgoszczy i Grudziądza (1925 – 1927). Dział operetkowy Torunia zaznaczył się ponownie w sezonie 1930/1931. W Bydgoszczy Teatr Miejski od 1927 r. zapewnił scenie muzycznej względną stabilizację. Do 1932 r. pojawiał się sporadycznie repertuar operowy, później, do 1939, pozostano przy operetkowym.

W kilku innych miastach nie brakło rozmaitych inicjatyw rozwijanych w celu utworzenia stałej bądź sezonowej sceny muzycznej. W Grudziądzu wzniesiono (1928 – 1929) w parku ogromną Operę Leśną, nigdy zgodnie z przeznaczeniem nie wykorzystaną. W Zakopanem latem 1931, 1932, 1933 i 1935 odbywały się przedstawienia tzw. Opery Górskiej, w 1937 r. – Opery Zakopiańskiej. Teatr w Lublinie zwany Teatrem Wielkim urozmaicał repertuar komediowy operetkami, zwłaszcza w sezonie 1919/1920 i w latach 1921 – 1925. W Łodzi operowe nadzieje zaznaczyły się w latach 1919, 1926 i 1930; pojawiły się również przedstawienia operetkowe (1933, 1938). Znaczenie społeczno-kulturalne obok artystycznego miał półamatorski Teatr im. Moniuszki w Stanisławowie; interesującą aktywność operową wykazywał w latach 1924 – 1936 (od 1929 w nowo wybudowanym gmachu). Wiele scen organizowało objazdy, w rozumieniu podróżującej grupy solistów z dyrygentem i współpracy z miejscową orkiestrą. Opera lwowska np. tradycyjnie występowała w Krakowie, a jej operetka latem w Krynicy; opera warszawska jeździła do Łodzi, katowicka do różnych miast Śląska, poznańska do Torunia, zaś operetka bydgoska do Ciechocinka. Działały też

zespoły objazdowe, operowy powoływał Tadeusz Wierzbicki, a operetkowe Tadeusz Pilarski i Tadeusz Wołowski. Począwszy od 1928 r. przedstawienia operowe stałych scen (Poznań, Katowice, Warszawa), później te przygotowywane doraźnie (Kraków, Lwów), a także przedstawienia operetkowe (Bydgoszcz) były transmitowane przez rozgłośnie radiowe.

Organizacja scen i ich dyrekcje

Po roku 1918 polskie sceny miały pełnić ważną rolę w umacnianiu tożsamości narodowej. Budowały też prestiż kulturalny młodego państwa w jego kontaktach handlowo-przemysłowych (Targi Poznańskie, Targi Wschodnie we Lwowie, Targi Północne w Wilnie) i sportowych (rajdy samochodowe i mistrzostwa narciarskie w Zakopanem). Względy polityczne tłumaczyły więc utrzymywanie dawnych i powoływanie nowych placówek operowych na Kresach Wschodnich (Lwów), Północnych (Wilno), Zachodnich (Poznań, Pomorze), a nawet Południowych (Zakopane). Jednakże subwencje rządowe należały do rzadkości; żadnego też teatru nie upaństwowiono. Natomiast istniało szerokie społeczne zapotrzebowanie na teatr muzyczny wykształcone przez amatorski ruch śpiewaczy zakorzeniony przez lata zaborów i domowe muzykowanie. Szybko też rozwinęło się szkolnictwo muzyczne.

Budynki teatrów muzycznych pozostawały na ogół w gestii władz miejskich, które powierzały ich prowadzenie dyrektorom wyłanianym w drodze konkursów bądź oddawały je w dzierżawę. Ofert napływało dużo, zwykle kilkanaście (najwięcej we Lwowie w 1925 – 37 podań, w Warszawie w 1938 – ponad 60). Jak zawsze konwencje dyrektorskie przyznawał Związek Artystów Scen Polskich (ZASP). Przeważały kontrakty sezonowe, które przedłużano lub nie, a nawet niekiedy zrywano. Utrzymywanie zespołów złożonych z solistów, chóru, orkiestry i baletu było kosztowne, a system corocznych dotacji z budżetu miast niepewny, toteż każdej wiosny, po otwarciu sezonu, Gwiazdce i karnawale, teatry w Polsce ogarniało tzw. przesilenie, które po roku 1925 przeszło w stan chroniczny. Środowisko stosowało różne formy obrony miejsc pracy, a jednocześnie ciągłości istnienia placówek. Na przykład po uchwale magistratu Lwowa o zamknięciu opery w 1925 r., ZASP ogłosił w dniu 29 czerwca ogólnokrajową akcję protestacyjną: we wszystkich teatrach podczas II aktu spektaklu na 3 minuty przerwano grę, by odczytać sprzeciw wobec tej decyzji. W momentach kryzysu teatr przejmowały tworzone pospiesznie zrzeszenia artystów, by grać za wpływy z kasy do podziału; musiały one jednak uzyskiwać zgodę władz miejskich, nie zawsze udzielaną. Odpowiedzialność za prowadzenie teatrów przyjmował też ZASP. Często wybuchały strajki na tle płacowym, orkiestry odmawiały udziału w spektaklach (najostrzejszą formę strajku

okupacyjnego przybrał protest 368 pracowników opery warszawskiej w lutym 1938).

W okresie dwudziestolecia liczba scen uległa stopniowemu zmniejszeniu. Podczas gdy w roku 1922 (rok szczytowy) działało 5 scen operowych i 6 operetkowych, to w 1934 – 2 sceny operowe i 4 operetkowe. Teatry wyłącznie operowe istniały tylko w Warszawie i Poznaniu; jedynie magistrat Poznania zapewnił swej operze finansowe podstawy. We Lwowie, Wilnie, Katowicach, Bydgoszczy dział opery bądź operetki, albo oba razem, był częścią teatrów miejskich. Ten model organizacyjny nie sprawdził się. Samodzielne teatry operetkowe działały zasadniczo jako zrzeszeniowe lub prywatne. Najgłębsze trudności wystąpiły w 1931 r. w związku z krajowym i światowym kryzysem gospodarczym. Zrodzony wówczas projekt jednej, Centralnej Opery Reprezentacyjnej nie został zrealizowany. Istniała również groźba przekształcenia oper w kina (Poznań, Warszawa), ale okazała się płonna. W roku 1936 problematyką teatrów operowych zajął się Walny Zjazd ZASP. W niesprzyjających warunkach organizacyjno-finansowych i przy ustawicznym popadaniu w deficyt były jednak okresy, w których różne sceny osiągały sukcesy artystyczne i frekwencyjne.

W Poznaniu operę uruchomił z powodzeniem wybitny dyrygent Adam Dołżycki. Wysoki poziom ugruntowali, budując najlepszą i trwałą o tej scenie opinię, dwaj następni dyrektorzy-dyrygenci: Piotr Stermich-Valcrocciata w latach 1922 – 1929 i Zygmunt Latoszewski w latach 1933 – 1939. W Warszawie w czasie wojny heroicznie poprowadziła operę (1917 – 1918) wielka śpiewaczka Janina Korolewicz-Waydowa. Najwyższy rozkwit przyniosła stołecznemu Teatrowi Wielkiemu aż dziesięcioletnia dyrekcja (1919 – –1929) dyrygenta Emila Młynarskiego. Zatrudnienie „personelu" oscylowało tu wtedy w granicach 600 – 720 osób. Podnieść opery z upadku nie udało się podczas ponownej dyrekcji (1934 – 1936) Korolewicz-Waydowej. Nadzieje takie odżyły, gdy w sezonie 1938/1939 kierował stołeczną operą Dołżycki. Operetkowe Nowości przy ul. Daniłowiczowskiej stworzył i prowadził (1901 – 1921) Ludwik Śliwiński. W latach 1921 – 1923 nazwę Nowości przejęła nowa scena przy ul. Bielańskiej wchodząca w skład Towarzystwa Teatrów Stołecznych; próbowano jej wtedy wyznaczyć wyższe artystyczne cele. Styl widowiskowej rozrywki nadali Nowościom – i innym kierowanym razem scenom (1924 – 1927) – artyści nowszych, rewiowo-kinowych nurtów operetki: Władysław Szczawiński i Kazimiera Niewiarowska. Prywatny Teatr 8.30 o kameralnym charakterze komediowo-muzycznym prowadzili w latach 1932 – 1934 Julian Krzewiński i Leopold Brodziński; operetkowy Teatr 8.15, z baletem i orkiestrą, utrzymał w okresie 1936 – 1939 Witold Zdzitowiecki. We Lwowie rzetelny poziom operze i operetce z odrębnymi zespołami orkiestry i chóru potrafił zapewnić w latach 1921 – 1925 dyrektor teatrów miejskich Ludwik Czarnowski. Cały jego personel liczył 330 osób. Dyrekcja Teofila Trzcińskiego i dyrygenta Jerzego Bojanowskiego (sezon 1927/1928) w dziedzinie opery zawiodła;

działali oni w zmienionych warunkach finansowych, gdyż gospodarka miejska znalazła się wtedy (na okres 3 lat) pod zarządem komisarycznym. W sezonie 1928/1929 dyrektorzy Henryk Barwiński i pedagog wokalistyki Czesław Zaremba potrafili stworzyć wrażenie operowego rozmachu. Ożywienie w sezonie 1930/1931 operze i operetce przyniosła dyrekcja poznaniaków: Stanisława Czapelskiego i sławnego basa Zygmunta Zaleskiego. Energiczne poczynania Dołżyckiego pod egidą Towarzystwa Miłośników Muzyki i Opery (1931 – 1933) ostatecznie zakończyły się fiaskiem.

W Krakowie animatorami organizowania przedstawień operowych przy braku stałych zespołów i wsparciu muzykujących amatorów byli Bolesław Wallek-Walewski, kompozytor i dyrygent, oraz Eugeniusz Bujański, dyrektor Krakowskiego Biura Koncertowego. W Wilnie zwolennikiem opery, prowadzonej nawet na własne ryzyko (1923 – 1925) był dyrektor teatrów miejskich Franciszek Rychłowski. Operetkę, odrodzoną w 1932 na scenie Lutni jako teatr ZASP, od 1933 r. poprowadziła prywatna spółka: Karol Wyrwicz-Wichrowski, aktor komediowy i reżyser, oraz administrator Zbigniew Śmiałowski. W latach 1932 – 1936 utrzymywał się tam popularny teatr Rewia (wyróżniająca się dyrekcja tancerza Konrada Ostrowskiego) i konkurujący z nim rewiowy Wesoły Murzyn. W Katowicach sezony operowe pod dyrekcją dyrygentów Zdzisława Górzyńskiego (1925/1926) i Milana Zuny (1926 – 1930) budziły szacunek nawet niemieckiej społeczności Śląska. Na czele subwencjonowanej Opery Pomorskiej, powołanej w ramach Zjednoczonych Teatrów Miejskich Bydgoszcz – Toruń – Grudziądz (1925 – –1927), stał dyrygent Jerzy Bojanowski. Rozkwit operetki w Bydgoszczy był zasługą (1934 – 1938) dyrektora Władysława Stomy.

Repertuar

W Polsce ugruntowany był model teatru z repertuarem przemiennym. Duże sceny (Poznań, Warszawa, Lwów) grały średnio 40 tytułów operowych i baletowych w roku; rekordowy sezon 1925/1926 w Warszawie przyniósł ich ponad 60. Na mniejszych scenach (Katowice, Wilno, Toruń) zdarzało się 12 – 18 tytułów w sezonie. Pozycje z tzw. żelaznego kanonu utrzymywały się w dużych teatrach po kilkanaście (i więcej) lat. Nieliczni tylko dyrektorzy dokonywali ich korekt muzycznych i reżyserskich bądź wystawiali je w nowych inscenizacjach. Nawet wówczas określano je mianem wznowień, nie premier – za premierę uważano jedynie realizację dzieła nigdy wcześniej nie granego w danym teatrze i mieście. Toteż premier w tym znaczeniu bywało w sezonie najwięcej 4 – 6, niekiedy jedna, czasem – wcale. Wznowienia natomiast (poza wyjątkami – niestaranne) były liczne. Za sukces frekwencyjny uznawano 30 – 40 spektakli jednego tytułu w sezonie; niejednokrotnie poprzestawano na kilku.

Repertuar obcy

Zasadniczą część repertuaru zajmowały pozycje znane, lubiane i wobec tego często wznawiane. Z dzieł włoskich wszystkie sceny grały *Traviatę*, *Rigoletto*, *Trubadura* i *Aidę* Verdiego, *Toskę*, *Madame Butterfly* i *Cyganerię* Pucciniego, *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, *Pajace* Leoncavalla i *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego; z francuskich – *Fausta* Gounoda, *Carmen* Bizeta, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Żydówkę* Halévy'ego, *Lakmé* Delibes'a i Masseneta (*Manon*, *Werther*). Z dzieł rosyjskich niemal nie schodził z afiszów *Demon* Rubinsteina i *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego. Stosunkowo często pojawiały się opery czeskie, nie tylko grana wszędzie *Sprzedana narzeczona* Smetany, ale również tegoż kompozytora *Pocałunek* (Lwów) i *Dalibor* (Poznań, Katowice), Dworzaka *Rusalka* (Katowice, Lwów) oraz *Czart i Kasia* (Katowice, Poznań), a nawet *Jenufa* Janačka (Poznań, Lwów, Warszawa). Z nurtu niemieckiego ponawiano chętnie dzieła d'Alberta (*Niziny*, *Zamarłe oczy*, *Golem*).

Duże znaczenie miał repertuar wagnerowski. Wytworzyła się nawet pewna tradycja wykonawcza, głównie we Lwowie, gdzie w 1877 r. Wagner (*Lohengrin*) pojawił się po raz pierwszy na polskim afiszu, w 1911 r. wystawiono – choć nie w cyklu – wszystkie cztery części *Pierścienia Nibelunga*, a w latach 1921 – 1926 grano *Holendra tułacza*, *Lohengrina*, *Tannhäusera*, *Walkirię*, *Złoto Renu*, *Zygfryda*, ale także w Warszawie (1921 – 1931: *Tristan i Izolda*, *Walkiria*, *Holender tułacz*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Zygfryd*, *Śpiewacy norymberscy*, *Parsifal*, *Zmierzch bogów*) i w Poznaniu (1921 – 1926: *Walkiria*, *Holender tułacz*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Zygfryd*). Nawet mniejsze sceny – nie mówiąc o Krakowie, gdzie w 1932 wystawiono mocno okrojonego *Lohengrina* – mobilizowały się do wagnerowskich premier: w Toruniu zagrano *Lohengrina* (1927), w Katowicach *Tannhäusera* (1928). Realizacja takich dzieł była możliwa dzięki grupie wybitnych polskich śpiewaków o wielkich głosach i wagnerowskich predyspozycjach. Byli to tenorzy: Aleksander Bandrowski (1860 – 1913), Ignacy Dygas (1881 – 1947), Stanisław Gruszczyński (1891 – 1959), Kazimierz Czarnecki (1882 – 1962); soprany: Helena Zboińska-Ruszkowska (1877 – –1948), Franciszka Platówna (1894 – 1974), Maria Budziszewska (1900 – –1989); mezzosoprany: Helena Oleska (1875 – 1969) i Alekandra Szafrańska (przed 1909 – 1973) oraz basy: Adam Ostrowski (1872 – 1921) i Aleksander Michałowski (1891 – 1976).

Wszystkie teatry wystawiały ponadto od czasu do czasu pozycje trudne, współczesne, rzadko bądź nigdy nie grywane. W takich ambicjach przodował Poznań (*Juliusz Cezar* Händla, 1936; *Alcesta* Glucka, 1938; *Cosi fan tutte* Mozarta, 1933; *Nieszpory sycylijskie* Verdiego, 1935; *Mazepa* Czajkowskiego, 1929; *Kniaź Igor* Borodina, 1934; *Jaskółka* Pucciniego,

Jan Kiepura w *Tosce* Giuseppe Verdiego. Olej B. Szalapina

1929; *Ognisty ptak* Strawińskiego, 1938), a także okresowo Lwów (*Wolny strzelec* Webera, 1923; *Prorok* Meyerbeera, 1924; *La Wally* Catalaniego, 1927; *Dziewczyna z Zachodu* Pucciniego, 1925). Niemało rarytasów pojawiało się w Warszawie (*Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa i *Gianni Schicchi* Pucciniego, 1926). Toruń pokazał *Adrianę Lecouvreur* Cilei (1927). W sumie było to jednak nadrabianie zaległości repertuarowych. Z rzadka tylko sceny polskie dotrzymywały kroku nowszym prądom europejskiej opery i baletu (R. Straussa *Salome*, Warszawa 1907 i 1931, Lwów 1924, tegoż *Kawaler srebrnej róży*, Warszawa 1922, *Ariadna na Naxos*, Poznań 1927 i *Legenda o Józefie*, Warszawa 1937; Pucciniego *Tryptyk*, Katowice 1929 i *Turandot*, Warszawa 1932; Ravela *Godzina hiszpańska* oraz *Dafnis i Chloe*, Warszawa 1925 i 1926; Strawińskiego *Pietruszka* i *Pulcinella* Warszawa 1926 i 1928; Křeneka *Champion ciężkiej wagi albo chluba narodu*, Lwów 1933, *Jazzband, murzyn i kobiety* (*Johnny spielt auf*, Warszawa 1934). W dwudziestowiecznym repertuarze dominowały nurty zachowawcze, neoromantyzm i postweryzm. Chętnie zatem grywano takie dzieła, jak: *Kuglarz Madonny* Masseneta, *Tajemnica Zuzanny* i *Klejnoty Madonny* Wolfa-Ferrariego, *Uczta szyderców*, *Fedora*, *Andrea Chenier* Giordana, *Blanchefleur* i *Ewangelista* Kienzla, *Iris* Mascagniego oraz utwory Montemezziego, Schillingsa, Goldmarka, Rocco. W operach tego rodzaju wyróżniali się: sopran Zofia Fedyczkowska (1900 – 1982) i tenor Adam Dobosz (1885 – 1952). Teatry operetkowe wystawiały klasykę wiedeńską (J. Strauss, Zeller) i francuską (Offenbach) oraz tworzących ówcześnie mistrzów gatunku (Lehár, Kálmán), a także utwory Falla, Nedbała, O. Strausa. Czołowi artyści tego nasyconego melodyjną muzyką i dziewiętnastowiecznym tańcem stylu to: Wiktoria Kawecka (1875 – 1929), Lucyna Messal (1886 – 1953), Helena Miłowska (1880 – 1944), Jadwiga Fontanówna (1905 – 1975), Józef Redo (1872 – 1941). W dziesięcioleciu 1925 – 1935 zdominował sceny nurt tzw. operetki berlińskiej, bliski wystawnej rewii, kina i kabaretu (Ábrahám, Gilbert, Kollo, Granichstaedten, Stolz), oraz kameralne komedie muzyczne (Benatzky). Tu wybiły się osobowości Kazimiery Niewiarowskiej (1890 – 1927), Szwedki Elny Gistedt (1895 – 1982) i Ludwika Sempolińskiego (1899 – 1981). W końcu lat trzydziestych nastąpił pewien zwrot ponownie ku klasyce.

Repertuar polski

Dzieła krajowych twórców pełniły szczególną funkcję. Po roku 1918 były prezentowane z wielką starannością. Niezawodnie przyciągały publiczność. Zwłaszcza opery Moniuszki stanowiły frekwencyjny pewnik, uświetniając początek i koniec sezonu, wydarzenia polityczne itp. *Halką* otwarto polskie sceny w Warszawie, Poznaniu, Wilnie, Katowicach i Toruniu, stała się okazją do zorganizowania Opery Górskiej w Zakopanem.

Obok utworów Moniuszki (*Verbum nobile*, *Widma*, *Straszny dwór*, *Hrabina*) utrzymywały się w repertuarze balety Karola Kurpińskiego (*Wesele w Ojcowie*) i jego *Krakowiacy i Górale*, opery Władysława Żeleńskiego (*Janek*, *Stara baśń*, *Goplana*, *Konrad Wallenrod*), Ignacego Paderewskiego (*Manru*), Adama Minchejmera (*Mazepa*), Romana Statkowskiego (*Maria*, *Filenis*), Ludomira Różyckiego (*Eros i Psyche*).

Kulturę międzywojnia przenikała idea repertuaru narodowego. Wystawiano więc dużo dzieł współczesnych. W Warszawie za dyrekcji Emila Młynarskiego (1919 – 1929) odbyły się premiery 12 nowych oper i 7 baletów (Joteyki, Różyckiego, Adamusa, Szymanowskiego, Rogowskiego, Młynarskiego, Noskowskiego, Wieniawskiego, Maliszewskiego); w Poznaniu za dyrekcji Piotra Stermicha-Valcrocciaty (1922 – 1929) – 7 nowych oper i 2 baletów (Opieńskiego, Nowowiejskiego, Wallek-Walewskiego, Dworzaczka, Górskiego, Dołżyckiego). W czasie 20 sezonów teatry dały prawykonania 28 oper polskich, 10 baletów i 4 opero-baletów. Z nich poważne sukcesy u publiczności odniósł balet *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego (od premiery w maju 1921 do lutego 1929 osiągnął w Warszawie liczbę 300 spektakli) i opery: *Casanova* Różyckiego (realizacja w Warszawie, Lwowie, Katowicach, Poznaniu), *Legenda Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego (Poznań, Lwów, Katowice, Warszawa), *Zygmunt August* Tadeusza Joteyki (Warszawa, Lwów, pokaz w Krakowie, Poznań, Katowice), *Pomsta Jontkowa* Bolesława Wallek-Walewskiego (Poznań, Katowice, Lwów, Zakopane,

Halka Stanisława Moniuszki. Inscenizacja i reżyseria Adolf Popławski, dekoracje i kostiumy Józef Wodyński, choreografia Feliks Parnell. Teatr Wielki w Warszawie, 1929

Kraków), a także *Harnasie* Karola Szymanowskiego (Poznań, Warszawa). Autorzy współczesnych utworów scenicznych inspiracje czerpali z historii, legend i literatury (Fredro, Syrokomla, Sienkiewicz, Kraszewski, Malczewski, Mickiewicz, Wyspiański, Rydel, Żuławski).

Z wystawionych wówczas dzieł wartości artystyczne (różnej rangi) miały: *Beatrix Cenci* Różyckiego (wg Słowackiego), *Pomsta Jontkowa* Wallek-Walewskiego (fabularnie dalszy ciąg *Halki*), opero-balet *Syrena* Maliszewskiego (tekst Rogowskiego), opera *Popieliny* Kondrackiego (wg Kasprowicza), *Król Roger* Szymanowskiego (z librettem częściowo Iwaszkiewicza). W repertuarze polskim zwłaszcza ceniono takich śpiewaków, jak sopran Maria Mokrzycka (1882 – 1971), wszechstronna Janina Korolewicz-Waydowa (1875 – 1955) i baryton Eugeniusz Mossakowski (1885 – 1958).

Twórczość operetkowa polskich autorów, na ogół teatralnych dyrygentów i aktorów, a także amatorów, nie miała artystycznego znaczenia, niemniej w okresie międzywojnia odbyło się ponad 30 premier. Utwory takie komponowali: Aleksander Wiliński, Zygmunt Wiehler, Aleksander Piotrowski. Większe zainteresowanie wzbudził *Czar munduru* Michała Świerzyńskiego (Kraków 1920) i *Major ułanów* Wacława Trzcienieckiego z tekstem Juliana Krzewińskiego (Warszawa 1920). Udaną próbą był *Król kawy* Alfreda Tadeusza Müllera z tekstem Mariana Hemara (Lwów 1927) i *Panna wodna* Jerzego Lawiny-Świętochowskiego (Warszawa 1939), ciekawostką zaś, ze względu na autorów, *Niech żyje młodość* Bronisława Horowicza z tekstem Jerzego Jurandota (Wilno 1934).

Sztuka inscenizacji

Przejęty z XIX wieku realistyczny styl oprawy scenicznej utrzymywał się długo. Atrakcyjność przedstawień zapewniały wrażenia iluzji i bogactwa szczegółów. Liczyły się elementy zwierzęce i roślinne: do *Demona* w Poznaniu (1924) i *Afrykanki* w Warszawie (1935) wynajmowano z cyrku żywe wielbłądy, tutaj też na galowe wieczory widownię i loże strojono w girlandy i kwiaty, w *Starej baśni* (1918) rozpościerało się pole pełne kłosów, maków, bławatków i rumianków, zaś w *Ptaszniku z Tyrolu* (1938) był ratlerek, gołębie i konie (gmach Teatru Wielkiego mieścił stajnię). Staranność wystawy towarzyszyła jedynie repertuarowym nowościom. Często dla oszczędności dekoracje dobierano z magazynów. W zestawieniu z prywatnymi kostiumami artystów raziło to niedbalstwem i doprowadzało do absurdów.

Tendencje do nowoczesnych rozwiązań plastycznych zarysowały się w latach 1919 – 1922. Niebawem zaznaczył się wpływ teatru modernistycznego: rozmyte kontury brył dekoracji, cieniowana charakteryzacja twarzy, stosowanie tiulów, kotar, posągów i specjalnego oświetlenia. Pomogła temu technika. Poznański Teatr Wielki w 1928 r. zyskał nowy system reflekto-

rów, a w 1935 r. scenę obrotową, lwowski – w 1930 r. uległ całkowitej modernizacji, warszawski tego się nie doczekał. Tutaj znamieniem nowoczesności stała się więc estetyka rewii i kina. W *Orfeuszu w piekle* (1930) wprowadzono samochody, windy, radio i aeroplan, w *Johnny spielt auf* (1934) obracał się świetlisty globus.

Dla niektórych oper wzorem były inscenizacje wiedeńskie (*Kawaler srebrnej róży* 1922 i *Parsifal* 1927 w Warszawie, *Wesele Figara* 1925 i *Don Carlos* 1932 we Lwowie), a także Maxa Reinhardta (*Piękna Helena* 1923 w Wilnie).

Scenografowie

Ostoją tradycjonalizmu operowego o nieco romantycznym zabarwieniu był Zygmunt Balk, kierownik malarni w teatrach lwowskich w okresie 1901 – 1930 (chlubił się nagrodą z międzynarodowej wystawy w Rzymie w 1913 r. za dekoracje do oper Wagnera). Scenę zapełniał natłokiem wzorzystych detali, umiał i lubił wywoływać wrażenie przepychu, używając drogich materiałów, jak jedwabie i brokaty oraz kolorystycznie komponując podłogi. W realistycznych pejzażach stosował malarską perspektywę, z czasem efekty świetlne (*Królowa Saby* Goldmarka, 1925). Realizował też wystawnie przedstawienia operetkowe. Wincenty Drabik w Warszawie (1919 – 1932), autor 48 scenografii do oper i baletów, był jego przeciwieństwem. Wizjoner i monumentalista, posłuszny, jak sam twierdził, dźwiękom i dyrygentom, zawładnął wyobraźnią operowej i baletowej publiczności i zmienił jej konwencjonalne gusty. Wyczarowywał płonące smoki (*Pan Twardowski* 1921, *Zygfryd* 1925) i fantastyczne koło wszechświata w *Fauście* (1923). Sięgał do jaskrawej barwności ludowej ornamentyki i do miękkiego stylu secesji, zaskakiwał skrótem, metaforą plastyczną i humorem. Bywał też realistą, lecz zawsze z poetyckim polotem (*Hagith* 1922, *Godzina hiszpańska* 1925).

Aurę modernistycznych nastrojów wywoływały dekoracje krótko pozostającego we Lwowie Konstantego Mackiewicza. Sugestywnie oddziaływały na widza jego pełne ekspresji wnętrza, orientalne barwy, oniryczne obrazy, zjawiskowy ruch (*Prorok* 1924, *Lizetta córka źle strzeżona* 1925). Leon Dołżycki podjął w Poznaniu awangardowe próby rozwiązań konstruktywistycznych (*Aida* 1920) i surrealistycznych (*Cyrulik sewilski* 1921). W Wilnie stroną dekoracyjną sceny muzycznej zajęło się Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Głośną stała się formistyczno-abstrakcyjna scenografia Wacława Czechowicza do *Fausta* (1922); malowniczą oprawę dla *Opowieści Hoffmanna* (1924) stworzył Zbigniew Pronaszko. Walor kolorystycznego, jak i scenicznego efektu znał Edward Karniej, który projektował dla wielu operetek. Dbałość o kształt i barwę cechowała prace

w Lutni (1932 – 1934) Jana Hawryłkiewicza. Zręcznym inscenizatorem operetkowym okazał się tam tancerz, choreograf i aktor Józef Ciesielski.

W Warszawie dla teatrzyków lekkiej muzy, zaś w latach 1934 – 1936 także w Teatrze Wielkim scenografię do baletów i operetek, projektowała Wanda Jewniewiczowa hołdująca krzykliwej estetyce rewii i kabaretu, wszakże nie bez poczucia wytwornej, nieco secesyjnej linii (kostiumy).

Styl realistyczny, choć bez dosłowności, prezentował Stanisław Jarocki. Długie lata pracował w Poznaniu (1921 – 1932; 1951 – 1963), gdzie osiągał mistrzostwo widowiskowe, umiejętnie wspomagał muzyczne nastroje kolorem i światłem (*Konrad Wallenrod* 1922; *Tannhäuser* 1924; w *Legendzie Bałtyku* 1924, słynna baletowa scena podwodna). Malarski rozmach i kunszt perspektywy przy realizmie detali cechowały dekoracje Jarockiego do *Margiera* (1927 – widok Niemna), *Zygmunta Augusta* (1927), opero-baletu *Tatry* (1929), a także *Mazepy* (1929). Bardziej rzemieślnik niż artysta teatru, Jarocki miał ogromną wiedzę techniczną; był niezastąpiony w przedstawieniach z tłumami wykonawców, z licznymi zmianami scen i obrazów. Potrafił epatować modernistycznym klimatem, a i później poddawał się nowszym prądom. We Lwowie w sezonie 1930/1931 jego rozwiązania plastyczne były wydarzeniem. Zaprojektował wtedy dekoracje do 34 oper i operetek! Pracował następnie w Warszawie, a po wojnie na różnych scenach. Bogactwo pomysłów roztaczał w Poznaniu (1933 – 1939, 1945 – 1960) Zygmunt Szpingier (złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, 1936). Operował architektoniczną zabudową sceny (*Juliusz Cezar* 1936), projektował bajeczne kostiumy (*Goplana* 1936). Stosował skróty perspektywiczne, aparaty projekcyjne (*Holender tułacz* 1937), rozwiązania tzw. sceny kasetowej (*Czterech gburów* 1937).

Reżyserzy

Pierwszym, który zdobył solidną wiedzę w zakresie reżyserii, pedagogiki wokalnej i aktorstwa operowego, był Henryk Kawalski (*Zasady gry scenicznej dla śpiewaka operowego*, Warszawa 1928), choć oparł ją na ideach z połowy XIX wieku François Delsarte'a (twórcy systemu gry aktorskiej). Teoretycznie sprzeciwiał się minoderii i nieuzasadnionemu patosowi oraz pantomimie przy braku mimiki. Jego przedstawienia w Warszawie (1916 – 1923) charakteryzowała niewątpliwie logika sytuacyjna i emocjonalna; *Straszny dwór* (1916) chwalił Wojciech Kossak. Opowiadając się za koturnowym gestem, Kawalski znalazł interesującą formę stylizacji dla *Orfeusza i Eurydyki* (1918). Reżyser Adolf Popławski, w Warszawie od 1920 r., w zasadzie hołdował realizmowi, lecz zdradzał też gust modernistyczny (dekadenckie *Opowieści Hoffmanna* 1923). Zdarzał mu się nadmiar efektów i ruchu (kinematograficzne *Klejnoty Madonny* 1921). Praktykował w teatrach Petersburga i Kijowa, toteż uznawano go za reprezentanta rosyj-

skiej szkoły reżyserii. Rozumiał wagę drugiego i trzeciego planu, kontrapunktycznie urozmaicał sceny zbiorowe, potrafił regulować kulminacje i tempo akcji. Zabiegał o logikę dramaturgiczną i w jej imię burzył niekiedy porządek partytur (*Halka* 1929). Miewał sukcesy w pracy aktorskiej ze śpiewakami. Próbował obalać stereotypy. Współpracował często z Józefem Wodyńskim, uzdolnionym malarsko pomysłowym dekoratorem. Do ich wspólnych osiągnięć należały m.in. inscenizacje: *Dziewczyny z Zachodu* (1926), *Złotego kogucika* (1926) i *Hrabiny* (1927).

Reżyserią zajmowali się oczywiście śpiewacy. Należał do nich Adam Okoński, ceniony we Lwowie za inscenizacje wagnerowskie i dbałość o sceny zbiorowe; nadzieje na odnowę reżyserii wiązano tu z Mikołajem Lewickim (*Pajace* 1924, z pantomimicznym prologiem i symultaniczną akcją, *Złoto Renu* 1924). Inwencję wykazywał Stanisław Tarnawski (*Stara baśń,* Poznań 1920, z finałową apoteozą; *Don Pasquale*, Lwów 1927, w stylu komedii *dell'arte* i chwytem „teatru w teatrze"). Spośród reżyserujących w Warszawie najlepsze rezultaty osiągał Franciszek Freszel (finezyjne przedstawienie *Godziny hiszpańskiej* 1925 czy głośna *Salome* 1931 – oba w dekoracjach Drabika). Gabriel Gorski w Poznaniu dbał o logikę dramaturgiczną (*Konrad Wallenrod* 1922; *Pomsta Jontkowa* z *Halką* 1926, z szerokim tłem obyczajowo-rodzajowym i uwypukleniem ciągłości fabuły obu oper). Interesująco rozwijały się tu umiejętności reżyserskie Karola Urbanowicza. Poszczególne sceny sprawnie wiązał w spójną całość, zwracał uwagę na psychologiczną charakterystykę postaci, w teatralnych ujęciach odchodził od operowego szablonu. Przedstawienia *Szwandy Dudziarza* Weinbergera oraz *Samsona i Dalili* Saint-Saënsa (1930) w jego reżyserii uznano za lepsze i śmielsze niż w Berlinie i Paryżu. Wybitny śpiewak Zygmunt Zaleski największe sukcesy odnosił w repertuarze werystycznym; sam doskonały aktor, precyzyjnie ustawiał role i sytuacje (*Klejnoty Madonny* 1928 i *Mazepa* 1929, Poznań; *Falstaff* 1931, Lwów). Maria Janowska-Kopczyńska przeniosła swe doświadczenia z pracy solistycznej na renomowanych scenach niemieckich. Od reżyserskiego debiutu w *Così fan tutte* Mozarta (1933) do wybuchu wojny zrealizowała 22 premiery operowe i 6 operetkowych. Doskonałe efekty osiągała zwłaszcza w komediach, jak *Don Pasquale* (1934), *Damy i huzary* (1938), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1939). Zauważano prawdziwie profesjonalne i indywidualne cechy jej teatralnych prac: „wycyzelowaną" zgodność gestu i dźwięku, przemyślane sytuacyjnie ansamble i role spójne pod względem wokalnym i aktorskim. Śmiało sięgała po nowe, nie wystawiane wcześniej pozycje. Talent nowoczesnego inscenizatora wykazywał dyrygent Adam Dołżycki (*Pajace* 1920, z wciągnięciem widzów do akcji i realistyczną aktorsko grą śpiewaków; *Widma* 1921, z eksperymentalnym wykorzystaniem wnętrza całego teatru).

Spośród ludzi teatru wielki aktor Aleksander Zelwerowicz wyreżyserował w Warszawskim Teatrze Wielkim kilka pozycji narodowych i kome-

diowych (*Straszny dwór* 1926 i 1936, *Gianni Schicchi* 1926, *Cyrulik sewilski* na 100-lecie teatru w 1933, prapremiera *Popielin* 1934). Staranna kompozycja obrazów była cechą charakterystyczną operowej reżyserii Emila Chaberskiego (*Dybuk* 1935). Styl monumentalny i kunszt scen zbiorowych, typowe dla rosyjskiej szkoły reżyserii, ukazywał we Lwowie ceniony tam Aleksander Ułuchanow (*Klejnoty Madonny* 1928, *Borys Godunow* 1929). Kulturą i inwencją odznaczały się inscenizacje Karola Bendy (*Eros i Psyche* i *Afrykanka*, obie Warszawa 1935). W opublikowanych uwagach o pracy reżysera w operze opowiedział się on za logiką toku wiarygodnych zdarzeń dyktowaną wpływem kina. Podkreślał też, że treść dramatyczna opery kryje się w tekście muzycznym, nie słownym. Leon Schiller wyreżyserował na scenach muzycznych w całym tym okresie 4 operetki (*Kuzynek z Honolulu* 1921, *Boccaccio* 1933 i *Słońce Meksyku* 1937 w Warszawie, *Nitouche* 1938 w Łodzi) i 2 przedstawienia baletowe w Warszawie (*Mandragora* Szymanowskiego 1920, *Pudło z zabawkami* Debussy'ego 1922).

Ranga i miejsce w kulturze

W pierwszym dziesięcioleciu teatry muzyczne były instrumentem edukacji patriotycznej, a także historycznej i literackiej, potrzebnej społeczeństwu po wiekowej niewoli. Służyć temu miał narodowy repertuar. *Halka* pozostawała niezmiennie najbardziej kasową pozycją. Nie ustawały apele o nowe dzieła, ponawiano pomysły konkursów na libretta i partytury. Urządzano liczne Tygodnie Moniuszkowskie, Oper Polskich, Twórczości Kompozytorów Polskich. Polskie przedstawienia uświetniały święta i rocznice, np. polskie dzieła grano w Warszawie z okazji pierwszych obrad Sejmu Polskiego (luty 1919), a Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu (PWK, maj – wrzesień 1929) przyniosła manifestację operowo-baletowych sił i środków. W programy wizyt oficjalnych gości (np. objazd po kraju marszałka Focha w 1923) wpisywany był wieczór w operze. Na spektaklach galowych bywali z reguły przedstawiciele rządu, Sejmu, Senatu, armii i duchowieństwa. Muzykę oper i operetek upowszechniała gramofonowa płyta i szybko rozwijające się radio, ich treści fabularne – nieme kino. Światowy kryzys gospodarczy, krajowe trudności ekonomiczne i upadek teatrów zbiegły się w 1930 r. z wtargnięciem filmu dźwiękowego i w konsekwencji z odpływem publiczności. Słabnące sceny szukały atrakcyjnych form: latem organizowano muzyczne widowiska plenerowe w parkach, publicznych ogrodach, na boiskach i miejskich rynkach. W roku 1933 między Warszawą a Gdańskiem kursował statek Eleonora z 70-osobowym zespołem operowym, dając spektakle w przybrzeżnych miastach. Działalność teatrów muzycznych miała rzetelne odbicie w postaci recenzji, jak i publicystyki w prasie codziennej, a także w tygodnikach i poważniejszych periodykach („Skamander", „Wiadomości Literackie"). Dzieła Moniuszki,

Różyckiego i Szymanowskiego osiągnęły w tym okresie znaczną liczbę zagranicznych premier. Ministerstwo Spraw Zagranicznych organizowało promocyjne koncerty z udziałem artystów operowych. Niektóre przedstawienia warszawskie, jak *Straszny dwór* 1935, *Manru* 1936, podobnie jak inne z gościnnym udziałem Jana Kiepury, miały transmisje radiowe do krajów europejskich. W 1937 r. powstał Polski Balet Reprezentacyjny z misją propagowania w świecie polskiej sztuki tańca i polskiej muzyki. Mizerny stan scen operowych budził ostre protesty środowisk artystycznych. Leon Schiller rozpoczął w 1936 r. w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej szkolenie śpiewaków i reżyserów operowych. W artykule *Obrona opery* (1938) ocenił rolę tego teatru w polskiej historii, pisząc: „My Polacy wiemy, że [opera] jest czymś więcej jeszcze [niż czystym pięknem]. Chorałem żałoby narodowej, surmą bojową i zwycięskim hymnem" – przypominając, iż dowodzili tego Stefani z Kurpińskim, Moniuszko i Żeleński.

* * *

W ciągu sześciu lat wojny życie muzyczne nie zamarło, chociaż w Poznaniu w gmachu opery otwarto muzyczny teatr niemiecki, a stołeczny Teatr Wielki został zburzony. We Lwowie po zajęciu miasta przez Armię Czerwoną i przyłączeniu Ukrainy Zachodniej do ZSRR polski Teatr Wielki stał się Ukraińskim Teatrem Opery i Baletu. W latach 1939 – 1941 i ponownie po ustąpieniu Niemców w sezonie 1944/1945, kontynuowało w nim pracę wielu polskich artystów. W okupowanej Warszawie odbywały się koncerty muzyki operowej i operetkowej z udziałem artystów opery warszawskiej i poznańskiej w lokalach gastronomicznych (w kawiarni Lardellego – z orkiestrą) i konspiracyjne w domach. Podobne koncerty, na których występowali artyści krakowscy i lwowscy, a także dojeżdżający z innych miast, organizowano w Krakowie. W obu tych miastach działały popierane przez okupanta jawne teatry z działem operowo-operetkowym: Teatr miasta Warszawy (w gmachu Teatru Polskiego) i w Krakowie scena w Starym Teatrze (od 1944 pod nazwą Teatr Powszechny). Występowali tam znani artyści, debiutowali też młodzi. Organizacje podziemnego ruchu oporu udział w granych tam przedstawieniach (jak również w programach licznych jawnych teatrzyków rewiowych) uważały za kolaborację i publiczności polskiej nakazywały bojkot tych imprez.

CZĘŚĆ II. 1945 – 1995

Geografia scen

W roku 1945, wkrótce po ustaniu działań wojennych, rozpoczęły działalność 4 sceny operowe (w Poznaniu, Bytomiu, Wrocławiu i Warszawie) i 1 operetkowa (w Łodzi).

W Poznaniu opera wróciła do gmachu Teatru Wielkiego – do 1947 r. pojawiały się tam premiery operetkowe, potem utrwalił się repertuar operowy z baletowym. Teatr Komedii Muzycznej istniał tu w latach 1946 – 1955 grając na scenach teatrów Letniego i Nowego, zaś jako Poznańska Komedia Muzyczna w latach 1956 – 1958 w Domu Kultury Milicji Obywatelskiej. W roku 1956 w budynku Garnizonowego Klubu Oficerskiego otwarto Operetkę Poznańską.

W Bytomiu w gmachu dawnego niemieckiego Teatru Miejskiego znalazła siedzibę Opera Śląska, działalność swą rozpoczynając na scenie Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach; w obu tych miastach występowała później z niezmienną regularnością. Swój szybki rozkwit zawdzięczała artystom, którzy wraz z częścią majątku teatralnego w 1945 r. ewakuowali się ze Lwowa. Zasięgiem objazdów objęła liczne miasta całego Śląska; w latach 1946 – 1954 dawała też długie cykle przedstawień w Łodzi i Krakowie oraz w Warszawie, Częstochowie i Wrocławiu. Od 1948 r. obok oper wystawiano balety.

We Wrocławiu opera objęła poniemiecki Teatr Miejski – od roku 1946 jej repertuar urozmaicały balety. W latach 1945 – 1947 Teatr Popularny (w lokalu dawnego *variété*) grywał operetki, komedie muzyczne i wodewile. Ten nurt próbowała podtrzymać efemeryczna scena komediowo-muzyczna Teatru Lalki i Aktora w 1948 – 1949. W 1955 utworzono Operetkę Dolnośląską; po latach tułaczki po różnych scenach, w 1965 r. stała się współgospodarzem budynku kina „Śląsk". Dużo grała w objazdach.

W Warszawie opera w latach 1945 – 1948 działała w ciasnym wnętrzu teatru przy ul. Marszałkowskiej 8 (późniejsze Rozmaitości) grając także w Comoedii przy ul. Szwedzkiej 2/4. Od roku 1949 przedstawienia odbywały się w sali Romy przy ul. Nowogrodzkiej, w 1951 r. do repertuaru wprowadzono widowiska baletowe. W roku 1965 stołeczna opera przeniosła się do wspaniale odbudowanego Teatru Wielkiego ze Sceną Dużą i Sceną Małą im. Emila Młynarskiego. W roku 1953 utworzono Operę Objazdową w celu upowszechniania sztuki operowej wśród publiczności na terenie całego kraju; w 1972 r. formalnie przyłączona do Warszawskiej Opery Kameralnej *de facto* uległa likwidacji. Opera Kameralna zaś powstała poza wszelkimi strukturami administracyjnymi w 1961 r. Grywała doraźnie w różnych miejscach Warszawy (m.in. w Teatrze Stanisławowskim w Starej Pomarań-

czarni w Łazienkach, w Pałacu Prymasowskim) i kraju (m.in. w Teatrze Marszałkowej Lubomirskiej w Pałacu Potockich w Łańcucie) i dużo występowała za granicą. W roku 1986 uzyskała własny kameralny teatr (dawniej – siedziba Studenckiego Teatru Satyryków, historycznie – Zbór Dysydentów z 1777). Wodewile i operetki wystawiał Teatr Muzyczny Domu Wojska Polskiego w 1947 r. (prowizorycznie przystosowany szkielet przedwojennego Instytutu Propagandy Sztuki przy ul. Królewskiej 13), Teatr Komedii Muzycznej w 1948 r. (w Klubie Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego w Al. Wyzwolenia 1/3, i YMCA przy ul. Konopnickiej 6), Ludowy Teatr Muzyczny w latach 1948 – 1952 (początkowo Ogródek Lardellego przy ul. Polnej 26, potem Teatr przy ul. Szwedzkiej), Teatr Nowy ze Sceną Komediowo-Muzyczną w okresie 1949 – 1953 (przy ul. Puławskiej). Na jego miejscu w 1954 otwarto Operetkę Warszawską, od 1965 r. działającą w sali Romy, gdzie repertuar teatru poszerzył się o wodewile, balety, opery komiczne i musicale, a od 1990 r. o widowiskowe koncerty estradowe. W latach 1958 – 1959 w Domu Kultury przy ul. Terespolskiej na Grochowie istniał operetkowy Spółdzielczy Teatr Muzyczny. W roku 1974 otwarto Muzyczno-Estradowy Teatr na Targówku pod nazwą Teatru Rampa, od 1987 r. wystawiał on widowiska musicalowe, muzyczno-poetyckie, satyryczno-kabaretowe.

W Łodzi osiadł repatriowany z Wilna Teatr Muzyczny Lutnia, dając początek nieprzerwanej działalności tutejszej Operetki, od 1964 w specjalnie wzniesionym gmachu przy ul. Północnej. Opera zorganizowana w 1954 r. grała na scenie Teatrów Nowego i im. Jaracza, od 1957 r. wzbogacając repertuar o przedstawienia baletowe. W roku 1966 zajęła nowo wybudowany Teatr Wielki.

Fakt powoływania licznych dalszych scen w latach pięćdziesiątych poprzedzały rozmaite lokalne inicjatywy studyjne bądź szkolne, sytuowane przy klubach, organizacjach związkowych, towarzystwach i in. W Gdańsku powstała Opera Bałtycka (1950) grając w zaadaptowanej na potrzeby teatru poniemieckiej Sporthalle we Wrzeszczu; od 1952 rozwijał się jej wysokiej rangi repertuar baletowy. Scenę operetkową utworzono w Gdyni (1958), po inauguracji w Domu Kultury Marynarza w Nowym Porcie, znalazła siedzibę w świetlicy Miejskiej Rady Narodowej w Gdyni przy ul. Bema. Nowy piękny gmach Teatru Muzycznego w pobliżu nadmorskiego bulwaru otwarto w 1979 r. Odtąd repertuar tu wystawiany cechowała ogromna różnorodność gatunkowa.

W Gliwicach operetkę otwarto uchwałą Sejmu w 1952 r.; do 1954 pozostawała agendą Opery Śląskiej. Często występowała w innych miejscowościach Śląska i kraju.

W Krakowie doraźne przedstawienia muzyczne urządzano już w 1945 r. W latach 1946 – 1948 działała tzw. Opera Bierdiajewa, od 1952 r. odbywały się doroczne serie spektakli operowych. Operetkowe organizowano w Teatrze Powszechnym Domu Żołnierza i efemerycznej Operetce Krakow-

skiej (1946) oraz w Komedii Muzycznej o kilkakrotnie zmieniającym się statusie (1947 – 1949). W roku 1954 jedna i druga działalność przybrała formy stałe i w 1958 r. powołano Miejski Teatr Muzyczny, z operetką zadomowioną w domu Żołnierza przy ul. Lubicz, i z operą jako niezmiennie źle widzianą lokatorką Teatru im. Słowackiego.

W Lublinie w sezonie 1947/1948 działał wyrosły z teatrów frontowych I Armii Wojska Polskiego Teatr Muzyczny im. Żołnierza Polskiego, który w latach 1948 – 1952 przekształcił się w operetkową scenę Teatru Miejskiego. Reaktywowana w 1956 r. miała, jak dawniej, siedzibę w Garnizonowym Klubie Oficerskim, sąsiadując z kinem i restauracją. Dużo grała w objazdach. W roku 1995 przeniosła się do nowego gmachu Centrum Kulturalnego.

Teatr Muzyczny w Bydgoszczy od utworzenia w 1956 r. łączył repertuar operowy z operetkowym, a także z baletowym, pracując na scenach Teatru Kameralnego i Polskiego (głównie) oraz w Pomorskim Domu Sztuki. W 1994 zaczął użytkować budowany od 1973 dla opery piękny architektonicznie Teatr nad Brdą.

W Szczecinie w latach 1946 – 1948 działał Teatr Komedii Muzycznej (scena Teatru Polskiego) będący grupą ewakuowanego ze Lwowa Teatru Miniatur tamtejszego Związku Patriotów Polskich. Scena operetkowa powstała w 1957 r. uzyskując na siedzibę salę gimnastyczną Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej przy ul. Potulickiej. W roku 1978 teatr otrzymał siedzibę wbudowaną w gotycko-renesansowy Zamek Książąt Pomorskich i wówczas repertuar zmienił na operetkowo-operowy.

Na uwagę zasługuje oryginalna Opera Polskich Rzek; w jej ramach barki z artystami, dającymi po drodze przedstawienia narodowych oper i baletów, spłynęły w 1947 r. Wisłą, a w 1948 r. Odrą. Zalążek sceny operowej zaistniał także w Częstochowie (1950). Podobne ambicje przejawiał Olsztyn (w latach 1956 – 1962 odbywały się estradowe wykonania licznych oper z udziałem miejscowych chórów i Orkiestry Symfonicznej). Teatry operetkowe, wykorzystujące miejscowe półamatorskie zespoły wokalno-taneczno-muzyczne, próbowano też zorganizować w Kielcach (1957) i Rybniku (1959) – jednak bezskutecznie. Krótko istniał Teatr Muzyczny w Słupsku (1976 – 1980), który wokół idei wspólnoty sztuki teatru i muzyki skupił zdolnych reżyserów, scenografów, kompozytorów teatralnych, a nawet dyrygenta z orkiestrą.

W rezultacie ustabilizowała się liczba 17 teatrów muzycznych. W latach pięćdziesiątych zdarzały się ogólnopolskie transmisje i nagrania radiowe wystawianych w teatrach oper. W latach sześćdziesiątych stosunkowo częste były transmisje telewizyjne.

Organizacja scen i ich dyrekcje

W trudnych powojennych miesiącach sceny muzyczne organizowały się jako zrzeszenia, stowarzyszenia i spółdzielnie. Dostosowywane pospiesznie do zmienionych realiów politycznych, lokalizowane były przy instytucjach wojska i milicji, przy komisjach związków zawodowych, Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, zarządach miejskich, Towarzystwie Uniwersytetów Robotniczych (TUR), Przedsiębiorstwie Imprez Estradowych ARTOS i in. W celu uzyskania osobowości prawnej sięgano po pomoc ZASP, tworzono towarzystwa przyjaciół opery bądź teatru muzycznego, komitety opery, towarzystwa operowe itp. Subwencji (i licencji) udzielało Ministerstwo Kultury i Sztuki mając jednocześnie wpływ na nominacje dyrektorów i kontrolę nad repertuarem. Centralizacja systemu administrowania życiem kulturalnym kraju pociągała za sobą tworzenie wielkich instytucji. W Warszawie Miejskie Teatry Dramatyczne – ze Sceną Muzyczno-Operową – skupiały (1945 – 1948) 4 teatry, w Łodzi Połączone Teatry Muzyczne (1951 – 1954) 3 sceny (Teatr Muzyczny – dawna Lutnia, Teatr Mały i Letni), we Wrocławiu Państwowe Teatry Dolnośląskie (1948/1949) zebrały 5 scen, 2 dramatyczne Wrocławia i 2 dramatyczne województwa oraz niepaństwową operę. Sceny operowe łączono też instytucjonalnie z filharmoniami, w Warszawie (1948 – 1951) i w Gdańsku (1949 – 1974). Przy Filharmonii Narodowej – jako jej Scena Kameralna – powstał w 1961 r. zalążek późniejszej Warszawskiej Opery Kameralnej, uprzednio długo sceny wyjątkowej, gdyż o charakterze alternatywnym. Niejedna też scena, niezdolna do zorganizowania własnej orkiestry, zmuszona była do współpracy z filharmonią przez długie lata (Wrocław, Łódź, Kraków, Szczecin). Powołanie teatrów operowych niejednokrotnie poprzedzała forma Studia Operowego, jak w Gdańsku (1949 – 1953), Łodzi (1954 – 1960), Bydgoszczy (1956 – 1959). Do niecodziennych po wojnie prywatnych teatrów należała operetka w Krakowie Ewy i Jana Fabianów (1948 – 1949) i Poznańska Komedia Muzyczna Zdzisława Szczerbowskiego (1956 – 1958).

Upaństwowienie teatrów rozpoczęte w 1949 (4 sceny operowe: Poznań, Wrocław, Bytom, Warszawa), nasilone w 1952 i potem w latach 1955 – 1958 przeciągnęło się po rok 1960 (Bydgoszcz); ostatnią upaństwowiono Warszawską Operę Kameralną (1972). Jako jedyna status teatru miejskiego utrzymała scena opery i operetki w Krakowie.

Ponawiały się dążenia do zorganizowania niezależnych od oper zespołów baletowych. Z nich większe znaczenie miał Polski Zespół Tańca (1955 – 1961) Eugeniusza Paplińskiego (z własną orkiestrą), a później Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, założony w 1973 r. i prowadzony do

1987 przez twórczego choreografa Conrada Drzewieckiego; w 1988 kierownictwo przejęła wybitna tancerka Ewa Wycichowska.

W latach siedemdziesiątych teatry operowe (Łódź, Warszawa i in.) odbyły wiele zagranicznych podróży artystycznych. Początkowo miały one charakter oficjalnych prezentacji polskiej kultury, lecz po 1982 r. wyjazdy takie wymknęły się spod kontroli Ministerstwa Kultury i Sztuki i jego, jedynej wówczas agencji artystycznej PAGART, i zaczęły w nich przeważać względy zarobkowe. W roku 1991, po zmianach ustrojowych, w nowym systemie administracyjno-ekonomicznego zarządzania państwem, 16 państwowych teatrów muzycznych znalazło się w gestii samorządowych władz terenowych; tylko dla stołecznego Teatru Wielkiego, uznanego za instytucję narodową, organem decyzyjnym pozostało Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zaczęto wówczas odstępować od tradycji angażowania artystów na wieloletnie etaty, wprowadzając umowy sezonowe albo kontrakty na wykonanie określonych zadań. Próbowano też stanowiska dyrektorów naczelnych powierzyć, wbrew polskim zwyczajom, nie dyrygentom, lecz administratorom. Narastały kłopoty finansowe i przyszłość teatrów przestała być pewna. W 1994 doszło nawet do strajku w Operze Poznańskiej, która przez całe półwiecze należała do najlepiej funkcjonujących.

Otworzył ją w 1945 r. dyrygent Zygmunt Wojciechowski. Znamiona kontynuacji przedwojennego poziomu miała dyrekcja Zygmunta Latoszewskiego (1945 – 1948), doskonała pod względem muzycznym (zwłaszcza osiągnięć śpiewaczych) była dyrekcja dyrygenta Waleriana Bierdiajewa (1949 – 1954), niespokojna dyrygenta Zdzisława Górzyńskiego (1954 – – 1963), pełna inwencji Roberta Satanowskiego (1963 – 1969), interesująca Mieczysława Nowakowskiego (1969 – 1972), wysoce artystyczna repertuarowo, wykonawczo i inscenizacyjnie Mieczysława Dondajewskiego (1978 – – 1990). Do Operetki Poznańskiej baletowo-rewiowy rozmach wniosła dyrekcja Stanisława Renza (1958 – 1973), później spokojniejsze innowacje w zakresie repertuaru, estetyki widowisk i stylu aktorstwa – Henryka Olszewskiego (1973 – 1980).

Zorganizowanie Opery Śląskiej (1945 – 1946) opromieniło nazwisko wielkiego śpiewaka jako jej dyrektora, Adama Didura. Jego następca (1946 – 1953), również wybitny niegdyś artysta, Stefan Belina-Skupiewski, utrzymał typ „teatru śpiewaka", bogatego w talenty wokalne, a dyrygent Włodzimierz Ormicki (1953 – 1963) urozmaicił repertuar. Sumiennie, ale i z pewnym polotem, kierował teatrem przez ćwierć wieku (1963 – 1988) dyrygent Napoleon Siess.

W Operze Wrocławskiej programowe inicjatywy wykazywał (1961 – – 1970) dyrygent Adam Kopyciński, Operetkę zaś, po ożywieniu opinii spowodowanym przez Beatę Artemską (1964 – 1966), prowadziła z energią i dobrym smakiem (1969 – 1979) znana artystka scen muzycznych, Barbara Kostrzewska.

Dla Opery Warszawskiej w jej pionierskim okresie (1945 – 1948) dyrektorskie zasługi położył śpiewak Kazimierz Poreda. Artystycznie dźwignął ją w górę (1959 – 1961) znakomity dyrygent Jerzy Semkow. Międzynarodowe uznanie zyskała heroiczna kadencja (1961 – 1965) dyrygenta Bohdana Wodiczki, który stworzył nowoczesny teatr operowy. Integrację muzyki, inscenizacji, tańca, śpiewu i gry osiągał dzięki współpracy z najlepszymi reżyserami, scenografami, choreografami, dyrygentami i aktorami. Oparł się na repertuarze XX wieku, przyciągnął młodą publiczność, wydawał pismo „Opera Viva". Wysokie osiągnięcia zapewnił (1968 – 1973) wybitny dyrygent Jan Krenz, a stabilność (1973 – 1981) także dyrygent Antoni Wicherek, zaś Robert Satanowski z menedżerską iskrą próbował otoczyć Teatr Wielki (1982 – 1990) europejską renomą. W Operetce wyszedłszy od klasyki gatunku różnorodność repertuarową wprowadził oraz rozwijał profesjonalne wykonawstwo (1955 – 1970) administrator Tadeusz Bursztynowicz. Warszawską Operę Kameralną jako teatr autorski stworzył w 1961 r. i nieprzerwanie prowadzi oboista i muzykolog Stefan Sutkowski.

W Łodzi Zygmunt Latoszewski (1961 – 1972) z administratorem Stanisławem Piotrowskim ukształtował rzetelne podwaliny dla opery i uczynił ją jedną z ciekawszych scen kraju. Dyrygent Bogusław Madey (1972 – 1977) działał na rzecz utrzymania tego poziomu. Bohdan Wodiczko podjął tutaj ponowną próbę (1977 – 1979) realizacji swej idei nowoczesnego teatru operowego. Administrator Sławomir Pietras (1982 – 1992) potrafił popularyzować sztukę opery i baletu w robotniczej społeczności miasta. Antoni Wicherek (1992 – 1994) odnawiał muzyczne wartości operowych widowisk. Operetkę tradycyjnie kultywował (1945 – 1950) artysta przedwojennych scen Władysław Szczawiński; właściwe proporcje między konwencjonalnym a nowszym nurtem zachowywała w ciągu swej długiej artystycznej dyrekcji (1959 – 1974) śpiewaczka Jadwiga Kenda.

W Gdańsku operę od jej artystycznych podstaw wzniósł i rozwinął (1950 – 1952, 1955 – 1961) Zygmunt Latoszewski. Fakt wieloletniego kierowania teatrami operowymi w Poznaniu, Gdańsku, Warszawie i Łodzi czyni z tego dyrygenta jedną z najważniejszych postaci polskiego teatru operowego XX wieku. Jego następcą na scenie w Gdańsku był dyrygent Jerzy Katlewicz (1961 – 1969). Scenę operetkową w Gdyni, o odrębnym niż pozostałe, pozbawionym szablonu programie, estetyce i aktorstwie, ze zgranym przez lata zespołem, stworzyła i prowadziła (1958 – 1978) reżyser Danuta Baduszkowa. Później Jerzy Gruza, reżyser telewizyjny, filmowy i teatralny, sprawując dyrekcję w okresie 1983 – 1992, nadał Teatrowi Muzycznemu charakter musicalowy, otwarty na rozrywkowe i młodzieżowe nurty (jazz, rock).

W Operze Krakowskiej skromny potencjał artystyczny wzrósł za dyrekcji dyrygenta (1962 – 1970) Kazimierza Korda. Stabilność, mimo niebywale trudnych warunków lokalowych, i rzetelny poziom zapewniła (1979 – – 1995) dyrygentka Ewa Michnik. Scena w Bydgoszczy muzyczny rozwój

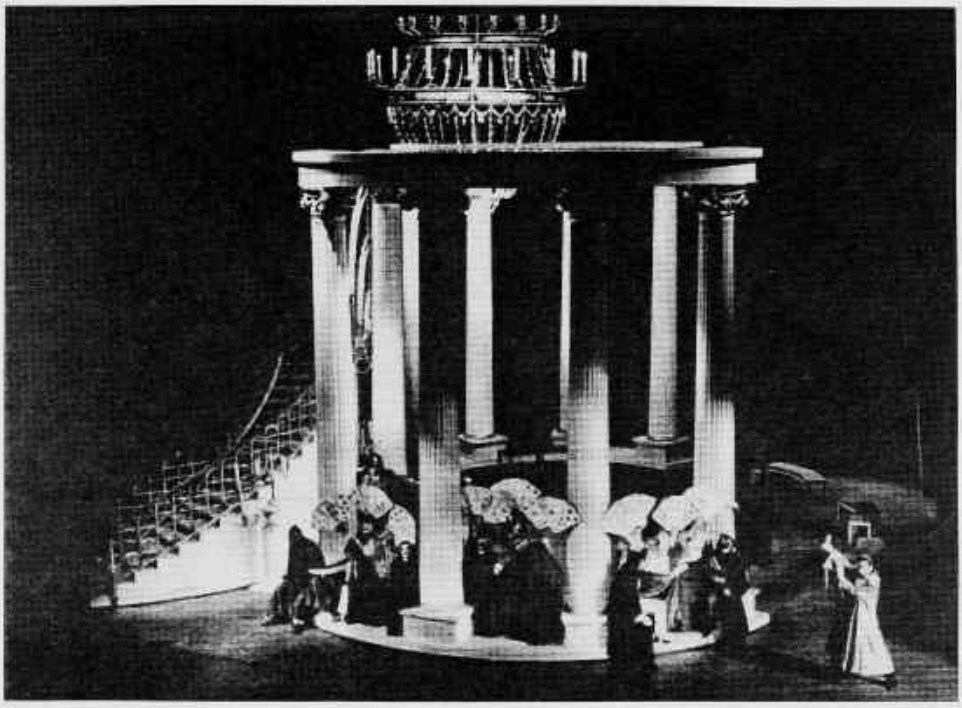
(1962 – 1964) zawdzięczała dyrygentowi Zygmuntowi Szczepańskiemu. Lubelską operetką kierowała z artystyczną inicjatywą (1959 – 1968) Barbara Kostrzewska; po niej dyrekcję na wiele lat objął aktor Andrzej Chmielarczyk. W Szczecinie skromna scena przekształciła się w teatr o poważnych ambicjach operowo-operetkowych za dyrekcji (1971 – 1985) Tadeusza Bursztynowicza.

Repertuar

Po wojnie wszystkie sceny zaczynały od zera, jednak zważywszy na trudności w odnajdywaniu materiałów nutowych i kompletowaniu obsad, odbudowanie przemiennego, jak dawniej, repertuaru nie trwało długo. Takie sceny, jak Opera Śląska, czy Poznańska, po dwu sezonach grały już po siedem, osiem klasycznych pozycji. Wkrótce stabilizacja finansowa i państwowy mecenat wytworzyły regułę 11-miesięcznych sezonów i codziennych spektakli (istniało nawet współzawodnictwo pracy w ich liczbie). Niektóre zakupywały seriami związki zawodowe bądź zakłady pracy, bilety były tanie i dostępne poprzez zakładowych akwizytorów. W rezultacie liczba kilkudziesięciu przedstawień rocznie jednego tytułu była na porządku dziennym. U progu lat pięćdziesiątych nasiliła się cenzura ideologiczna: stare opery musiały mieć nowe przekłady i warianty librett, o wymowie zgodnej z marksistowską teorią walki klas (np. *Halka* i *Hrabina* Moniuszki, *Opowieści Hoffmana* Offenbacha). W przypadku operetek (np. *Baron cygański* J. Straussa, *Wesoła wdówka* Lehára) doprowadzało to do absurdów i niepomiernie wydłużało przygotowywanie premier (nierzadko 1 – 2 rocznie). Po przełomie politycznym w 1956 r. wprowadzano na scenę więcej nowych przedstawień, osiągając średnią 4 – 5 tytułów w sezonie. (Najwięcej zrealizowano ich w Warszawie – w sezonie 1961/1962 8 wieczorów złożonych z 13 tytułów, z czego 9 polskich prapremier – dyrekcja Wodiczki, oraz w sezonie 1982/1983 11 wieczorów z 13 tytułami na dwu scenach Teatru Wielkiego – dyrekcja Satanowskiego). W sumie sezonowy repertuar tworzyło 30 – 40 pozycji – w teatrach pozbawionych własnej sceny i zaplecza było ich mniej, średnio 10 – 20. W latach dziewięćdziesiątych, po przemianach ustrojowo-ekonomicznych, liczby te poczęły gwałtownie spadać.

Repertuar obcy

W pierwszych latach po wojnie obiegowy repertuar ograniczał się do kilkunastu oper włoskich i kilku francuskich. Po roku 1949 zalecenia władz wskazywały na dzieła rosyjskie (*Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego jako ulubioną operę Stalina) i radzieckie oraz tworzone w tzw. krajach demokracji ludowej. Ideologia socrealistycznej kultury spełniać się miała



Dama pikowa Piotra Czajkowskiego. Reżyseria Lia Rotbaumówna, scenografia Aleksander Jędrzejowski i Jadwiga Przeradzka. Teatr Wielki w Łodzi, 1967

zwłaszcza w balecie. Stąd też w latach 1950 – 1953 obecność na afiszach takich utworów, jak *Czerwony mak* Gliera, *Rodzina Tarasa* Kabalewskiego, *Młoda Gwardia* Mejtusa, *Nestinarka* Goleminowa, *Konkurenci* Tokajewa, *Swobodny wiatr* Dunajewskiego, ale też obok nich z wielkiej rosyjskiej klasyki – *Rusalka* Dargomyżskiego, *Trzewiczki* i *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Borys Godunow* Musorgskiego, *Śnieżynka* i *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa, *Kniaź Igor* Borodina, a nawet *Kopciuszek* Prokofiewa czy czeska *Jenufa* Janačka.

Podstawowy kanon włoski stopniowo poszerzył się o trudniejsze dzieła Verdiego (*Otello*, *Don Carlos*, *Makbet*, *Trubadur*, *Moc przeznaczenia*, *Bal maskowy*); jego twórczość z pietyzmem kultywowała przez lata Opera Śląska (*Falstaff* 1968, *Nabucco* 1983), a także Poznań (*Attila* 1968). Bytom przywracał też scenom polskim Donizettiego (*Don Pasquale*, *Napój miłosny*, *Łucja z Lamermoor*) i Belliniego (*Norma*, *Lunatyczka*). Z Pucciniego – obok granych nieprzerwanie *Toski*, *Cyganerii* i *Madame Butterfly* – pojawiły się: *Turandot* (Poznań 1958, Bytom 1967), *Gianni Schicchi* (Kraków 1963, Wrocław 1964) i *Manon Lescaut* (Bytom 1972). Swe „lata włoskie" (1954 – 1958) miała Opera Wrocławska (dyrygent Jerzy Sillich) z *Giocondą* Ponchiellego (1958 – potem Poznań 1973). Stosunkowo mało grano

oper francuskich (poza *Faustem* Gounoda i *Carmen* Bizeta oczywiście oraz *Fra Diavolo* Aubera) i czeskich. Wagner, którego twórczość hitlerowskie Niemcy skojarzyły z ideologią faszyzmu, wrócił na afisze dopiero w 1956 (*Lohengrin* w Warszawie, *Holender tułacz* w Poznaniu). Po sporadycznych dalszych premierach *Holendra* (Bytom, Warszawa, Bydgoszcz), *Tannhäusera* (Poznań, Warszawa, Łódź), *Tristana i Izoldy* (Poznań), *Walkirii* (Łódź) doszło w Warszawie do wystawienia tetralogii *Pierścień Nibelunga* (1988 – – 1989) przez Roberta Satanowskiego, a następnie *Parsifala* (1993). Niemniej tradycje wykonawcze nie odrodziły się; dźwignęli je jedynie sopran Hanna Lisowska i bas Andrzej Saciuk, zresztą soliści zagranicznych scen.

Wraz z falą przemian 1956 dotarł repertuar z wielkiej klasyki XX wieku i awangardowa współczesność. Nasilenie przypadło na lata sześćdziesiąte. W samej Warszawie w 1962 – 1963 odbyły się prapremiery dzieł Prokofiewa (*Kamienny kwiat*), Debussy'ego (*Syn marnotrawny*), Honeggera (*Judith*), Hindemitha (*Cztery temperamenty*), Nono (*Czerwony płaszcz*), Dallapiccoli (*Więzień*), Weilla-Brechta (*Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*). Tutaj i w innych miastach grano Strawińskiego, balety (*Ognisty ptak* Gdańsk 1957, Poznań 1967; *Pietruszka* Warszawa 1958 i 1973, Wrocław 1961, Kraków 1965; *Persefona*, *Święto wiosny* i *Orfeusz*, Warszawa 1962 i 1963; *Gra w karty* Gdańsk 1963), *Historię żołnierza* (Poznań 1964), *Króla Edypa* (Warszawa 1962) i *Żywot rozpustnika* (Gdańsk 1965); Orffa (*Mądra* Bytom 1958, Poznań 1970; *Carmina Burana* Łódź 1963), Menottiego (*Konsul* Poznań 1961, Warszawa 1971; *Medium* Bytom 1973), Bartóka (*Zamek Sinobrodego* Warszawa i Kraków 1963, Poznań 1970; *Cudowny mandaryn* Gdańsk 1960, Bytom 1968, Poznań 1970, Warszawa 1972), Szostakowicza (*Katarzyna Izmajłowa* Poznań 1965); balety Ravela i de Falli oraz opery Brittena (*Peter Grimes* Gdańsk 1958; *Albert Herring* Bytom 1968; *Opera żebracza* Bydgoszcz 1968). Brittena zresztą, począwszy od premiery *Małego kominiarczyka* w 1964 r., konsekwentnie wystawiała później Opera Poznańska (*Opera żebracza* 1969, *Sen nocy letniej* 1977, *Rzeka krzyczących ptaków* 1980, *Śmierć w Wenecji* 1987). Wprowadzano też na sceny Ryszarda Straussa, od *Salome* (Warszawa 1961 i 1993, Bytom 1978) i *Kawalera srebrnej róży* (Warszawa 1962, Bytom 1971) po *Arabellę* (Bytom 1969), *Elektrę* (Warszawa 1971), *Ariadnę na Naxos* (Poznań 1985) i *Legendę o Józefie* (Warszawa 1992). Doszło do premiery *Wozzecka* Berga (Warszawa 1984). Do najwybitniejszych wykonawców różnorodnego repertuaru tego półwiecza należeli śpiewacy: mezzosopran Krystyna Szostek-Radkowa, tenor Bogdan Paprocki, baryton Andrzej Hiolski i bas Bernard Ładysz oraz tancerze Stanisław Szymański i Alicja Boniuszko.

Swoisty nurt współczesny stanowiły aż po lata osiemdziesiąte utwory uwarunkowane politycznie współpracą kulturalną z ZSRR i krajami demokracji ludowej – balety i opery kompozytorów Rosji, Kazachstanu, Gruzji, Ukrainy, Czech i Słowacji (*Krutniawa* Suchonia), Jugosławii, NRD, Węgier, Bułgarii i Rumunii. Do ważnych zaliczyć trzeba *Krwawe gody*

Szokolaya (Poznań 1969) i *Edypa* Enescu (Warszawa 1978). W sumie publiczność i artyści mieli częstszy kontakt z twórczością XX wieku niż z klasyką włoską i istotnymi pozycjami opery przeszłości. Wyjątkowe premiery oper Glucka (Gdańsk, Kraków, Warszawa, Poznań), Händla (Warszawa), Webera (Kraków, Łódź) potwierdzały regułę. Jednak z wolna następowały zmiany i w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dały się zauważyć inne preferencje. Łódź upodobała sobie wielką operę romantyczną (Weber, Beethoven, Boito, Bellini, Halévy). Po repertuarowe rarytasy lub honor prapremier sięgał Gdańsk (*Samson i Dalila* Saint-Saënsa), Wrocław (*Porgy i Bess* Gershwina), Poznań (*Krótkie życie* de Falli), Warszawa (trzynastowieczny *Ludus Danielis*). Kraków penetrował operę baroku (Purcell, Scarlatti, Händel). Dzieła Mozarta, trudno rzec, że zaniedbywane przez teatry, lecz wykonywane na ogół niestylowo, doczekały się spełnienia w Warszawskiej Operze Kameralnej, gdzie na 200-lecie śmierci kompozytora wystawiono wszystkie jego 24 utwory sceniczne i od 1991 r. grano je na dorocznym letnim Festiwalu Mozartowskim w Warszawie. Ten sam teatr zajął się też wcześniejszą epoką urządzając (od 1993) jesienny Festiwal Oper Barokowych (Monteverdi, Blow, Peri, Landi).

Operetkę, traktowaną w nowym ustroju jako „burżuazyjny przeżytek", w postępowy teatr miał zmienić repertuar radziecki (Dunajewski, Milutin, Listow, Hadżijew). Jednakże częściej figurowały na afiszach stare operetki wiedeńskie i francuskie, a z nowszych niemieckie (*Fajerwerk* Burkharda) i włoskie musicale (*Dobranoc Bettino*, *Czarujący Giulio* Kramera). Przedstawienia wiele zyskiwały dzięki talentom takich artystów, jak Beata Artemska, Mieczysław Wojnicki, Wanda Polańska, Irena Brodzińska, a w następnym pokoleniu Grażyna Brodzińska, córka. W Gdyni obok klasyki wystawiano krajowe nowości, a ponadto komedie muzyczne, śpiewogry, opery komiczne, zarzuelę i musical. Amerykańskie musicale pojawiły się w 1958 r. w teatrach dramatycznych, do muzycznych, operetkowych i operowych (Poznań, Warszawa, Gdynia, Łódź) przenikały powoli, w dużej mierze ze względu na bariery finansowe (tantiemy). Autorem przekładów był Antoni Marianowicz. O zbliżeniu się do musicalowego stylu wykonawczego można mówić dopiero w późnych latach osiemdziesiątych, kiedy w Gdyni odbyły się premiery *Skrzypka na dachu*, *Jesus Christ Superstar*, *Les Misérables*, *Olivier, Olivier*.

Repertuar polski

Po tragicznych doświadczeniach wojny opery polskie wystawiano, jak dawniej, „ku pokrzepieniu serc" i – ku utwierdzeniu nowych granic: *Halką* Moniuszki zainaugurowały swe istnienie sceny Bytomia, Wrocławia, Gdańska. W Poznaniu zaprezentowano wodewil *Krakowiacy i Górale*, w Warszawie – *Verbum nobile*, w Łodzi – *Straszny dwór*, w Bydgoszczy – *Flisa*.

Straszny dwór Stanisława Moniuszki. Scena zbiorowa. Reżyseria Maciej Prus, scenografia Krystyna Zachwatowicz. Teatr Wielki w Warszawie, 1972

Zanim jednak teatry zdołały odtworzyć artystyczny potencjał niezbędny do pracy nad trudniejszym repertuarem okresu pomoniuszkowskiego i międzywojnia, całą polską sztukę i środowiska twórcze objęły polityczne dyrektywy. W 1948 i 1949 r. (konferencja w Łagowie) potępiony został „formalizm i kosmopolityzm", a jako cele wskazano: realizm, ludowość i przystępność. W roku 1953 krajowa narada muzyczna wzywała członków Związku Kompozytorów Polskich i Związku Literatów do pisania współczesnych polskich oper, baletów i operetek zgodnie z 21 punktami specjalnej uchwały. Ideologiczne normatywy nie sprzyjały jednak twórczości. W dwudziestoleciu 1945 – 1965 wystawiono zaledwie 9 nowych oper (w okresie międzywojennym było ich 29, podczas gdy w następnym, 1966 – 1987, zaprezentowano 40 oper; baletów zaś odpowiednio: wcześniej 19, później – 12 + 4 opero-balety).

Premierę pierwszej opery owego socjalistycznego okresu, którą był *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego 1896 – 1963 (Wrocław 1951, Poznań 1952, Warszawa 1967), spowiła aura wydarzenia (nagrody państwowe, publikacje, druk nut). Utwór niewątpliwie utrafił w ideologiczne zapotrzebowanie socrealizmu. Jednak wbrew tym okolicznościom pozostał jedną z najlepszych oper drugiego półwiecza. Już nie polską i historyczną, lecz uniwersalną tematykę futurologiczną miała inna opera Szeligowskiego,

Teodor Gentleman (Wrocław 1963). Kompozytorzy przeważnie czerpali wątki z historii Polski, literatury ojczystej i europejskiej. Przykładów dostarcza twórczość operowa Witolda Rudzińskiego (ur. 1913) (*Janko muzykant* wg Sienkiewicza, Bytom 1953; *Komendant Paryża* o Jarosławie Dąbrowskim, Poznań 1960; *Odprawa posłów greckich* wg Kochanowskiego, Kraków 1966, Warszawa 1972; *Chłopi* wg Reymonta, Warszawa 1974), a także Romualda Twardowskiego (ur. 1930) (*Cyrano de Bergerac* wg Rostanda, Bytom 1963; *Tragedyja albo rzecz o Janie i Herodzie*, Łódź 1969; *Lord Jim* wg Conrada, Łódź 1976, Gdańsk; *Maria Stuart* wg Schillera, Łódź 1981; *Historia o św. Katarzynie*, Warszawa 1985).

Charakter długu spłaconego przeszłości miały premiery oper Jerzego Gablenza (1888 – 1937) *Zaczarowane koło* wg Rydla (Bytom 1955, Bydgoszcz) i Apolinarego Szeluty (1884 – 1966) *Kalina* (Poznań 1969).

Konwencjonalny nurt reprezentowały dzieła Piotra Rytla (1884 – 1970) *Andrzej z Chełmna* (Warszawska Opera Objazdowa 1962), Tadeusza Paciorkiewicza (ur. 1916) *Romans gdański* wg *Panienki z okienka* Deotymy (Łódź 1968), Henryka Swolkienia (1910 – 1990) *Przemysław II* (Bydgoszcz 1986), a także Józefa Świdra (ur. 1930) *Magnus* i *Wit Stwosz* (Bytom 1970 i 1974). *Enfant terrible* muzycznych scen był wybitny dyrygent i uzdolniony kompozytor Henryk Czyż (ur. 1923), ze swymi utworami lokowanymi między gustem popularnym a nowoczesnością (fantastyczno-moralitetowa *Białowłosa* Warszawa 1962, Łódź; kameralna buffa *Kynolog w rozterce* wg Mrożka, Kraków 1967, Warszawa; „lyrical" *Inge Bartsch* wg Gałczyńskiego, Warszawa 1972, Łódź, Wrocław).

Żadna z tych oper nie wywołała trwalszego zainteresowania wykonawców ani dyrektorów teatrów. Los ten dzieliły zresztą dawniejsze tytuły przypominane na trzykrotnie organizowanych w Poznaniu (1961, 1964 i 1969) Festiwalach Oper i Baletów Polskich. Liczba uczestniczących w nich teatrów i prezentowanych przez nie utworów istotnie wzrosła (w pierwszym: 3 i 7, w trzecim – 6 i 10), jednakże mimo tej oficjalnej zachęty, wtedy i później, premiery oper Paderewskiego (*Manru*), Dunieckiego (*Paziowie królowej Marysieńki*), Różyckiego (*Bolesław Śmiały*, *Eros i Psyche*), Statkowskiego (*Filenis*, *Maria*), Maliszewskiego (*Syrena*), Żeleńskiego (*Konrad Wallenrod*, *Goplana*) – by pozostać przy najlepszych – niezmiennie należały do ewenementów (choć prawdą jest, że nuty zniszczone bądź zaginione w czas wojny wymagały pracochłonnych rekonstrukcji). O wiele rzadziej wystawiano też Moniuszkę. Trwalszą pozycję zajęły natomiast utwory Karola Szymanowskiego. *Harnasie* począwszy od 1947 w Poznaniu miały 14 realizacji w 8 teatrach, *Mandragora* od 1961 w Gdańsku 10 realizacji w 8 teatrach (także dramatycznych i lalkowych), *Hagith* zaledwie 2 (Bytom 1962 i Kraków 1964), lecz *Król Roger* od 1965 w Warszawie 9 realizacji w 7 teatrach. Frekwencyjny sukces odniósł *Henryk VI na łowach* Kurpińskiego ze skomplikowaną muzyką i aluzyjnie współczesnym tekstem Wojciecha Młynarskiego (Łódź 1972, Kraków). Nowe utwory pojawiały się

również w Warszawskiej Operze Kameralnej (Blocha, Bernadetty Matuszczak, Elżbiety Sikory), lecz sporadycznie, gdyż za cel przyjęto tam przywracanie scenie narodowej przeszłości w postaci dramatów liturgicznych i officjów z XII – XVI wieku, oper Kamieńskiego, Elsnera, Kurpińskiego – od 1996 w postaci Festiwalu Oper Staropolskich.

Twórczość późniejszego powojennego okresu stała się pochodną rozkwitu polskiej szkoły kompozytorskiej. Tadeusz Baird (1928 – 1981) rzadką w polskiej tradycji formę dramatu muzycznego zastosował w swej jedynej, symboliczno-ekspresjonistycznej operze *Jutro* wg Conrada (Warszawa 1966, Bytom 1972 oraz 3 realizacje w teatrach niemieckich). Krzysztofa Pendereckiego (ur. w 1933) 4 opery napisane do librett w języku niemieckim i angielskim, miały w latach 1969 – 1993 w teatrach Europy i USA 31 realizacji, w tym w Polsce: *Diabły z Loudun* w Warszawie 1975 i Łodzi 1990, *Raj utracony* w Warszawie 1993, *Czarna maska* w Poznaniu 1987 i Warszawie 1988 oraz *Ubu Rex* w Łodzi 1993 i Krakowie 1993. Emigracyjny twórca Roman Palester (1907 – 1989) nie doczekał wystawienia swego wybitnego dzieła, jedynej opery *Śmierć Don Juana* (Kraków 1992).

Niejednokrotnie ciekawe pod względem dramaturgii muzyki i koncepcji teatralnej bywały balety: Grażyny Bacewicz (1909 – 1969) – *Z chłopa król* wg Baryki, Poznań 1954, *Esik w Ostendzie* wg Boya-Żeleńskiego, Poznań 1964, *Pożądanie* wg Picassa, Warszawa 1973; Juliusza Łuciuka (ur. 1927) – *Niobe* i *Pancernik Potiomkin*, Gdańsk 1967, *Medea* 1975, *Miłość Orfeusza* z głosami wokalnymi 1980; Zbigniewa Turskiego (1908 – 1979) – *Ndege ptak*, Warszawa 1961, *Tytania i osioł*, Gdańsk 1967; Augustyna Blocha (ur. w 1929) – doskonałe *Oczekiwanie*, Warszawa 1964, *Gilgamesz*, Wrocław 1968, opero-balet-pantomima *Bardzo śpiąca królewna*, Warszawa 1974, Poznań; Stefana Kisielewskiego (1911 – 1991) – *Diabły polskie*, Warszawa 1955, *Wesołe miasteczko*, Gdańsk 1967, *System Doktora Smoły i Profesora Pierza*, Warszawa 1988.

Młodsze pokolenie kompozytorów znalazło upodobanie w Witkacym. W latach osiemdziesiątych grano kameralne opery Edwarda Bogusławskiego (*Sonata Belzebuba* – Wrocław, Warszawa, Gliwice), Zbigniewa Bargielskiego (*W małym dworku*), Krzysztofa Baculewskiego (*Nowe wyzwolenie*), a także inne formy: rodzaj musicalu *Szalona lokomotywa* Marka Grechuty i Jana Kantego Pawluśkiewicza (Teatr STU), umuzycznioną przez Wojciecha Głucha *Pannę Tutli Putli* i balet jazzowy Tomasza Stańki *Nienasycenie*. Pewien rezonans wzbudziły: opera wg Norwida *Pierścień wielkiej damy* Ryszarda Bukowskiego (Wrocław 1974), wg Kraszewskiego *Zmierzch Peryna* Zbigniewa Penherskiego (Poznań 1974), wg Kajzara *Gwiazda* Zygmunta Krauzego (Warszawa 1985) i wg Andrzejewskiego *Bramy raju* Joanny Bruzdowicz (Warszawa 1987), a także pomysłowe muzycznie balety i opery dla dzieci Jadwigi Szajny-Lewandowskiej (*Pinokio* 1964, *Porwanie w Tiutiurlistanie* 1967, *Księżniczka w oślej skórce* 1974, *Błękitny kot* 1982). Interesującą próbą stylizowanej patriotycznej opery była *Awantura w Recco*

Macieja Małeckiego i Wojciecha Młynarskiego (Warszawa 1979). Wymienione utwory, nierzadko wartościowe, na ogół nie przekraczały progu jednej premiery i jednego sezonu. Tylko opera kameralna Zbigniewa Rudzińskiego (ur. 1935) *Manekiny* wg Schulza utrzymała się na afiszu 18 lat (Wrocław 1981, Warszawa), wielokrotnie pokazywana była za granicą i wystawiona w Bonn (1989).

Liczba premier rodzimych operetek i musicali w omawianym półwieczu przekroczyła 60. Ponadto opracowywano muzycznie stare komedie i farsy, francuskie oraz polskie (Władysław Szpilman, Jerzy Wasowski, Ryszard Sielicki, Zygmunt Wiehler), a także grano często baśnie dla dzieci. Pierwszą operetką powstałą po wojnie była *Tajemnica Dedala* Aniołkiewicza / Tadeusza Cyglera (Łódź 1955). Apele o rozwijanie rodzimej twórczości przyniosły rezultat w postaci utworów m.in. Józefa Talarczyka (*Pan Twardowski* 1958, *Kariera Panny Mary* 1960). Sukces frekwencyjny odniosła komedia muzyczna Bożeny Brzezińskiej *Zaczęło się w banku*; po 100 spektaklach od prapremiery w Gliwicach w 1958 grały ją sceny Lublina, Szczecina, Łodzi. Zwróciła na siebie uwagę *Miss Polonia* (1961) Marka Sarta. Rekordowe powodzenie towarzyszyło „operetko-rewii" Stanisława Renza *Dziękuję ci, Ewo* (z akcją wzorowaną na filmie Billy'ego Wildera *Pół żartem, pół serio*); po prapremierze w Poznaniu 1962, wystawiona w Lublinie, Wrocławiu, Łodzi w ciągu 10 lat przekroczyła liczbę 1000

Henryk VI na łowach Karola Kurpińskiego. Libretto Wojciech Młynarski wg Wojciecha Bogusławskiego, reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Andrzej Majewski. Teatr Wielki w Łodzi, 1972

spektakli i, wznawiana, utrzymała się na scenach przez następne 15 lat (Kraków, Bydgoszcz). Próbowała temu dorównać widowiskowa *Miłość szejka* Mariana Lidy (Kraków 1969, Warszawa, Łódź). Wacław Panek surowo ocenił cały ten powojenny dorobek: tworzyli go dyrygenci i kierownicy muzyczni scen bynajmniej nie wyróżniający się talentem. Ograniczali się do stylu rozrywki estradowej, popularnych piosenek i tanecznych rytmów. Zainteresowani wyłącznie zyskiem schlebiali najniższym gustom.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych laboratorium nowego repertuaru stał się Teatr Muzyczny w Gdyni. Wówczas tworzyli musicale i komedie kompozytorzy bardziej utalentowani, jak: Jerzy Wasowski (*Machiavelli*), Augustyn Bloch (*Pan Zagłoba*), Jerzy Derfel (*Majcher Lady*), Benedykt Kowalski (*Pancerni i pies*). Współpracowali autorzy tekstów: Antoni Marianowicz, Ryszard Marek Groński, Jacek Korczakowski, później Jonasz Kofta. Ten ambitny nurt wyłonił oryginalne, wartościowe i atrakcyjne dla publiczności pozycje: Katarzyny Gärtner i Ernesta Brylla śpiewogrę (opartą na góralskich wątkach poetyckich i muzycznych) *Na szkle malowane* (Wrocław 1970, Poznań, Warszawa, Gdynia), również w teatrach dramatycznych grywany o podtekście politycznym *Cień* Macieja Małeckiego i Wojciecha Młynarskiego wg Szwarca (Warszawa 1973). Próba odbicia dramatycznych wydarzeń społeczno-politycznych i rewolucyjnych nastrojów Wybrzeża została podjęta w musicalu Wojciecha Trzcińskiego i Ernesta Brylla *Kolęda nocka* (Gdynia 1980).

Sceną polskich prapremier była Łódź, niekiedy także Lublin i Kraków, rzadziej inne miasta. Autorzy sięgali do tematów z polskiej literatury i historii, z poczytnych powieści i znanych filmów telewizyjnych. Zaznaczyły się utwory Jana Tomaszewskiego (*Kaper królewski* 1972, *Wielka aleja* 1973, *Boso, ale w ostrogach* 1974), a także Andrzeja Hundziaka *Kariera Nikodema Dyzmy* (1972) i Bolesława Ociasa *Zawisza Czarny* (1977). Dla wybitnej artystki polskiej operetki Beaty Artemskiej powstał musical Tadeusza Kierskiego *Diva* (1978). Nie rezygnowali z kolejnych tytułów Stanisław Renz (*Skrzydlaty kochanek* 1969), Marian Lida (*Najpiękniejsza* 1972), Marek Sart (*Toto* 1983). Roman Czubaty, po kilku nieudanych prezentacjach, osiągnął sukces *Błękitnym zamkiem* wg Montgomery (Kraków 1982, Szczecin, Lublin, Poznań). Po kilka premier mieli Piotr Hertel (np. *Widzewska ballada* 1974) i Ryszard Sielicki (*Monte Christo* 1985). Styl kontrkultury młodzieżowej (karate) wprowadził Andrzej Korzyński w *Drugim wejściu smoka* (Gdynia 1984).

Sztuka inscenizacji

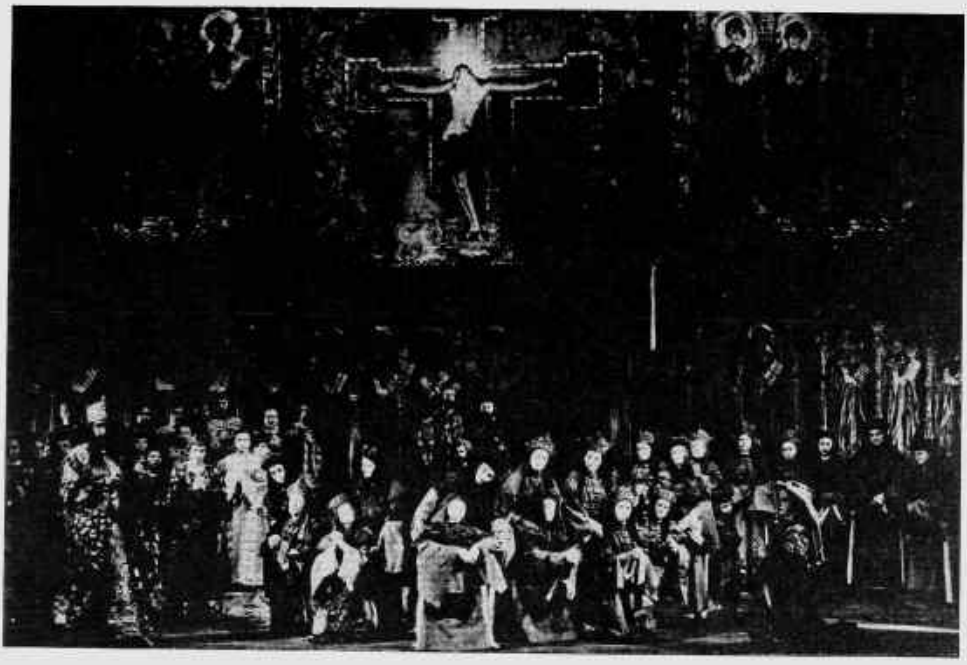
Po wojennych zniszczeniach teatry muzyczne musiały zadowalać się skromną oprawą – ze starych zasobów kostiumerni i rekwizytorni Tadeusza Pilarskiego w Krakowie bądź poniemieckich magazynów. Po roku 1950

hojne państwo pokrywało wszystkie koszta, ale każdy szczegół znajdował się pod ideologiczną kontrolą. Zanim znalazło się w teatrach młodsze pokolenie, ton nadawali jeszcze przez pewien czas artyści międzywojnia, w scenografii Jarocki i Szpingier, w reżyserii Popławski. Znaczne możliwości muzycznych scen przyciągały jednak największych artystów. W latach sześćdziesiątych sprzyjał temu nowoczesny repertuar. Wielka inscenizacja pojawiła się z chwilą otwarcia odbudowanego w Warszawie Teatru Wielkiego (1965) z ogromną sceną i systemem instalacji technicznych. Inne teatry również stopniowo modernizowały wyposażenie (m.in. montowano urządzenia oświetleniowe, w operetkach stroboskopy). Wszędzie utrzymywał się typ bogatej wystawy jako element teatru muzycznego niezmiennie atrakcyjny dla publiczności.

Scenografowie

Oficjalnie w owych latach deklarowano realizm, w samej swej istocie sprzeczny z konwencjonalną naturą sztuki opery, baletu i operetki. Różne przybierał więc oblicza. Andrzej Stopka uczynił go fantastycznym i ludowym, operując makroformą i rzeźbiarskim konkretem (balety Piotra Perkowskiego: *Swantewit* Poznań 1948, *Rapsod* Bytom 1950 oraz *Harnasie* Warszawa 1951). Do prospektów i płaskiego rysunku zderzanego z bryłą (nie zawsze fortunnie) uciekał się Zenobiusz Strzelecki (*Pan Twardowski* Warszawa 1951, *Słomkowy kapelusz* Łódź 1952, *Straszny dwór* Warszawa 1965). Lekka kreska i zabawne zdobienia sukien i rekwizytów składały się na elegancki humor Lecha i Michelle Zahorskich (Offenbacha *Życie paryskie* i *Orfeusz w piekle*, Warszawa 1955 i 1960).

Nowszy styl malarskiego koloryzmu, czystego planu i wyrazistego kostiumu wprowadziła w Warszawie Teresa Roszkowska (*Romeo i Julia* 1954, *Borys Godunow* 1960, *Don Pasquale* 1961, *Salome* 1961, *Straszny dwór* 1963). Nie bez rozmachu, choć przywiązując wagę do detalu, zwłaszcza w ubiorze, projektowała Irena Lorentowicz (*Rigoletto* 1960, *Harnasie* 1966). Ożywienie lat sześćdziesiątych przyniosło operowe inscenizacje Tadeusza Kantora (*Don Kichot* Masseneta, Kraków 1962; *Zamek Sinobrodego* Bartóka i *Więzień* Dallapiccoli, Warszawa 1963); pomieścił tam wiele plastycznych znaków-symboli swego późniejszego sławnego „teatru Kantora" (manekiny, konie, drewniane konstrukcje). Nadrealne formy przestrzenne jako emanację zagrożenia kreował Józef Szajna (*Don Carlos*, Bytom 1955, 1967; *Faust*, Kraków 1967). Monumentalna, o charakterze antycznego „żywego" fryzu scenografia Jana Kosińskiego do *Króla Edypa* Strawińskiego (Warszawa 1962) przyniosła temu przedstawieniu (w reżyserii Konrada Swinarskiego i pod dyrekcją Bohdana Wodiczki) – a wraz z nim i polskiemu teatrowi operowemu – światowy rozgłos. Również osiągnięciem Kosińskiego był barokowy kształt nadany *Ifigenii na Taurydzie* (Warszawa 1962),



Król Roger Karola Szymanowskiego. Scena zbiorowa. Kierownictwo muzyczne Robert Satanowski, reżyseria Maciej Prus, scenografia Zofia Wierchowicz. Teatr Muzyczny w Krakowie, 1976

nie licząc różnych wcześniejszych realizacji w Poznaniu (*Uprowadzenie z seraju*, *Halka*) i Warszawie (*Noc w Wenecji*).

Ten okres uformował niezwykły talent Andrzeja Majewskiego. Długie lata naczelny scenograf warszawskiego Teatru Wielkiego, realizowanym operom i baletom nadawał własne piętno. Spopielałą barwą, drgającą linią i postrzępioną bryłą wyrażał tragizm współczesnego świata – rozpad kultury, obumieranie piękna, niemoc uczuć (*Judith* i *Czerwony płaszcz* 1962, *Orfeusz* Strawińskiego 1963, *Otello* Verdiego 1969, *Elektra* 1971, *Pasja* Pendereckiego 1979, *Król Roger* 1983, *Turandot* 1984, *Czarna maska* 1988). Majewski pracował także dla innych miast (Kraków, Gdańsk, Łódź, Poznań) i dla najlepszych scen operowych Europy (Londyn, Paryż, Monachium, Hamburg, Bonn, Zurych, Genewa i in.) pozostawiając w ten sposób trwały wkład polskiej sztuki scenografii w teatrze światowym (patrz hasło *Scenografia*).

Agresywną formą, nadmiarem materii i turpistyczną fantazją wyróżniały się scenografie Krzysztofa Pankiewicza, częstsze w balecie (*Ad hominem*, Warszawa 1965; *Ognisty ptak*, Poznań 1968; *Cudowny mandaryn*, Poznań 1974) niż w operze (*Żywot rozpustnika*, Gdańsk 1965). Osobisty stosunek do muzyki, zwłaszcza do oper XVII i XVIII wieku miała Zofia Wierchowicz (w Warszawie: *Koronacja Poppei* 1971, *Don Giovanni* 1976,

Narciso Scarlattiego 1978; we Wrocławiu *Wesele Figara* 1978). Jej dekoracje, delikatne, malarskie i intensywnie nasycone kolorem, jak i wielobarwne, powiewne kostiumy, były pełne przestrzeni i powietrza, a plastyczne interpretacje ruchu dźwięków i świateł miały rzadką siłę ekspresji (*Król Roger* Kraków 1976). Ponad 40 lat dla muzycznych scen pracował Andrzej Sadowski. Realista i praktyk, wykazywał wyborne wyczucie stylu i formy, upodobanie do delikatnego dowcipu i stonowanej gamy barw. Artystyczną kulminacją stały się jego scenografie dla Teatru Wielkiego w Poznaniu (*Joanna d'Arc na stosie* 1979, *Ognisty anioł* 1983, *Śmierć w Wenecji* 1987) i dla Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie we wspólnej inscenizacji z Ryszardem Perytem wystawione zostały dzieła wszystkie Mozarta (24) i Monteverdiego (1987 – 1996).

Reżyserzy

Wybitni inscenizatorzy odsunięci w okresie stalinowskim od teatru dramatycznego zwrócili się ku scenom muzycznym. Teofil Trzciński wyreżyserował m.in. *Goplanę* (Poznań 1948, Warszawa 1949). Leon Schiller wystawił w Warszawie *Hrabinę* (1951) i *Halkę* (1953) – planował to zresztą jeszcze przed wojną, a oba przedstawienia miały monumentalny styl, rozbudowane obrazy, wymaganą wymowę ideologiczną oraz wzorowo pod względem psychologicznym poprowadzone postaci i przejętą przez późniejszych realizatorów tych oper logikę dramaturgiczną. Dwóm innym artystom Kraków dał okazję zamanifestowania degradacji: Iwo Gall wyreżyserował *Hrabinę Maricę* (1954), a Wilam Horzyca *Krainę uśmiechu* (1955). Uczeń Schillera z przedwojennego PIST, Aleksander Bardini, począwszy od *Damy pikowej* (Bytom 1950) reżyserował w Warszawie do 1971 (*Elektra*) nieliczne niestety przedstawienia, jak *Borys Godunow* 1960, *Don Pasquale* 1961, *Zamek Sinobrodego*, *Więzień* i *Straszny dwór* 1963, *Jutro* 1966, *Otello* 1969, *Cosi fan tutte* 1975. Dokonania tego twórcy łączyły w sobie kreacje wokalne, plastyczne (scenografie: Teresy Roszkowskiej, Tadeusza Kantora, Andrzeja Majewskiego, Ewy Starowieyskiej) i dyrygenckie (prowadzili je: Jerzy Semkow, Bohdan Wodiczko, Jan Krenz, Kazimierz Kord). Z tego względu, a także z uwagi na stopień scenicznego odbicia partytury oraz czytelność akcji i ról, należą do istotnych wydarzeń teatru operowego półwiecza.

Wielka wnikliwość muzyczna i precyzja toku scenicznego cechowała premiery Ludwika René, np. *Don Pasquale* (Poznań 1951), *Zemsta nietoperza* (Warszawa 1958), *Ifigenia na Taurydzie* (Warszawa 1962); kreacyjna wyobraźnia inscenizacyjna wzbogaciła jego przedstawienie *Króla Rogera* (Bytom 1980). Reguły realistyczno-psychologicznej radzieckiej szkoły reżyserii operowej przeniosła na teren Polski Lia Rotbaumówna. Realizowane dzieła poddawała gruntownej analizie muzycznej, sytuacyjnej i treś-

Diabły z Loudun Krzysztofa Pendereckiego. Kazimierz Pustelak, Irena Ślifarska, Krystyna Szostek-Radkowa. Reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Andrzej Majewski. Teatr Wielki w Warszawie, 1975

ciowej (dbała o aktorstwo śpiewaków, znajdowała odpowiednie środki wyrazu dla tworzenia czytelnej dramaturgii i wymowy przedstawienia). Do ważniejszych jej premier należały: *Wesołe kumoszki z Windsoru*, Bytom 1958; *Manru*, Wrocław 1961; *Kawaler srebrnej róży*, Warszawa 1962; *Gianni Schicchi*, Wrocław 1964; *Sinobrody*, Gdańsk 1967. Fachowością zaznaczyła się osobowość Jerzego Merunowicza, asystenta Schillera (*Cyganeria*, Warszawa 1950, a po słabszych pracach w Łodzi: *Niespokojne szczęście* 1952, *Mikado* 1953, ciekawa *Turandot*, Bytom 1967). Kazimierz Dejmek w *Halce* (Łódź 1958) odwoływał się do wielkiego teatru romantycznego, w *Diabłach z Loudun* (Warszawa 1975) do ekspresjonistycznych przerysowań. Swe staropolskie inscenizacje w teatrach dramatycznych nasycił muzyką, z historycznymi komediami łączył dawne opery (*Tradycja dowcipem załatwiona* Kamieńskiego), toteż ciekawym obrazem scenicznym charakteryzowały się łódzkie przedstawienia: *Henryk VI na łowach* 1972, *Czarodziejski flet*, *Wolny strzelec*. Incydentalnie reżyserowali opery Jerzy Zegalski, Bohdan Korzeniewski, Józef Gruda, Stanisław Hebanowski, Olga Lipińska. Udanymi premierami wyróżnili się (również w operetkach) Józef Wyszomirski, Jerzy Rakowiecki, Mieczysław Daszewski. Natomiast relatywnie mało śpiewaków zajmowało się reżyserią: Romuald Cyganik, Antoni Majak. Renomę zręcznego reżysera, wysoko cenionego przez solistów, zyskał na Śląsku Bolesław Fotygo-Folański, *Casanova* i *Fra Diavolo*, Bytom 1951, 1953 (przed wojną aktor i inscenizator drugorzędnych scen operetkowych). Solidny warsztat cechował Wiktora Brégy'ego; szkolił młodych śpiewaków w Studiach Operowych (1949 – 1952) Gdańska i Warszawy i przez ćwierć wieku wyreżyserował ponad 40 przedstawień. Czynił to ze znawstwem, płynnie prowadził akcję, z prostotą i logicznie aktorską grę wokalistów, sięgał po dzieła tradycyjne (*Sprzedana narzeczona*, Gdańsk 1951), nieznane w Polsce (*Śnieżynka*, Poznań 1951) i współczesne (*Peter Grimes*, Gdańsk 1958; *Romans gdański*, Łódź 1967). Na ogół jednak stosował rozwiązania konwencjonalne, grzeszył niekiedy naturalizmem. Wykonawstwo solistyczne (tenor) z interesującą reżyserią wspomaganą talentem plastycznym uprawiał Sławomir Żerdzicki (*Złoty kogucik*, Bytom 1961; *Opera żebracza*, Poznań 1969). Wyjątkową pozycję zajęła Maria Fołtyn; jako jedyna ukończyła krajowe studia reżyserii operowej (w warszawskim PWST teoretycznie uruchomiono taki kierunek, lecz nie zdarzali się absolwenci) i od 1971 r. reżyserowała z inwencją i dynamizmem, najczęściej *Halkę* (w kraju i na świecie: Hawana, Meksyk, Ankara, Bukareszt, Tokio, Nowosybirsk), lecz również *Medium* i *Toskę* (Bytom 1973 i 1985 w scenografii Pankiewicza), *Królowę Jadwigę* Kurpińskiego (Warszawa), *Skrzypka na dachu* (Łódź) i inne przedstawienia.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych doszło do głosu nowe pokolenie reżyserów dramatu, wrażliwych na muzykę intelektualistów, którzy dostrzegli w operze specyficzny teren do wyrażania treści politycznych i moralnych (cenzura zostawiła tu większą

Manekiny Zbigniewa Rudzińskiego. Na pierwszym planie Piotr Czajkowski, Irena Ślifarska. Reżyseria Marek Grzesiński, scenografia Janusz Wiśniewski, kostiumy Irena Biegańska. Teatr Wielki w Warszawie, 1982

swobodę). W tej grupie znalazła się Małgorzata Dziewulska (*Wolny strzelec*, Kraków 1978; *Rzeka krzyczących ptaków*, Poznań 1980), Janusz Nyczak (*Orfeusz i Eurydyka* i *Don Giovanni*, Poznań 1978 i 1981) i Maciej Prus (*Król Roger*, Poznań 1979; *Eugeniusz Oniegin*, Łódź 1983). Wybitną pozycję zajął Ryszard Peryt. Z niewyczerpaną wyobraźnią inscenizacyjną i dociekliwością filozofa, z rzadkim, gdyż wspartym znajomością nut, darem adekwatnego przekładu dramaturgii zawartej w partyturze na scenę wytworzył własny styl. Zaczął od kameralnych oper (*Dyrektor teatru* Mozarta, Słupsk 1977), realizował monumentalne dzieła XX wieku (*Katia Kabanowa* Janačka, Wrocław 1978 w scenografii Ewy Starowieyskiej; *Ognisty anioł* Prokofiewa, Poznań 1983 i tu sceniczne wersje *Stabat Mater* Szymanowskiego, 1984 i *Requiem* Verdiego, 1985). Interpretował je jako dramaty sumienia i moralitety religijne, muzykę pojmując jako *sacrum*. Sięgał także po innych mistrzów teatru operowego, Rossiniego (katastroficzny *Cyrulik sewilski*, Łódź 1985 w scenografii Janusza Wiśniewskiego; *Mojżesz*, Poznań 1989) i Moniuszkę (nagrodzone na Festiwalu Klasyki Polskiej w Opolu *Widma*, Gdynia 1984). Stosował środki teatralne opery barokowej i roman-

tycznej, z ich naiwną, lecz głęboką symboliką i wzniosłością. Jego *opus vitae* to inscenizacja (wespół z Andrzejem Sadowskim) wszystkich utworów scenicznych Mozarta, łącznie z niedokończonymi i szkicami na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej (1987 – 1993). Nadał temu formę cyklu (*opernkreis*) przedstawiającego etapy życia duchowego Mozarta, aż do kresu (*Czarodziejski flet* jako *requiem giocoso*). Wnikliwe i trafne interpretacje oper Monteverdiego jako zmagań człowieka z losem (*Orfeusz* 1993, *Powrót Ulissesa* 1994) zyskały stylową, poruszającą emocjonalnie i efektowną scenicznie formę.

Na uwagę zasługiwały wysmakowane estetycznie, reżyserowane z poetyckim polotem i wielką wrażliwością muzyczną przedstawienia Hanny Chojnackiej (*Xerxes* Kraków, *Dafne* da Gagliano i *Manru* Warszawa). Operowy teatr inscenizacji, przeniknięty uniwersalnymi treściami (władza, wolność, wierność i zdrada), stał się na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego domeną Marka Grzesińskiego. *Wozzeck* (1984, w scenografii Barbary Kędzierskiej) był szeregiem tragicznych pułapek rodem z Kafki, a *Turandot* (1984, w scenografii Andrzeja Majewskiego) fascynującym obrazem wielkości i upadku wschodniego totalitaryzmu. *Makbeth* (1985, w scenografii Wiesława Olki) zadziwiał magią (słynny „desant czarownic"), *Bramy raju* (1987, scenografia też Olki, kostiumy Ireny Biegańskiej) zaś, grą z publicznością umieszczoną na obracanej scenie a z ogromnym audytorium wykorzystanym jako scena dla średniowiecznych wypraw krzyżowców (libretto wg Andrzejewskiego) – grą przestrzeni i czasu. *Raj utracony* (1993) zyskał pełen rozmachu kształt misterium grzesznego świata i pokutującej na próżno ludzkości, zastosowano w nim całkowitą głębię sceniczną, zapadnie, sznurownie, flugi i inne mechanizmy. Ponadto Grzesiński, właśnie przy inscenizacyjnej i scenograficznej współpracy Janusza Wiśniewskiego, zrealizował jedno z najlepszych przedstawień tego czasu: *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego (Wrocław 1981, Warszawa 1982); uzyskało formę jarmarcznego teatrzyku quasi-marionet wzorowanych na rysunkach Brunona Schulza (jego *Traktat o manekinach* był inspiracją dla kompozytora).

Ranga i miejsce w kulturze

Po roku 1945 opery organizowane „na gruzach" miały wagę symbolu dla odradzającego się ze zniszczeń narodu. Na Ziemiach Odzyskanych (Wrocław, Bytom, Szczecin) był to także polityczny symbol kulturowego objęcia tych terenów. Opera Śląska grała w stałych i dalekich objazdach; przyciągała ogromną liczbę publiczności. W 1948 minister Włodzimierz Sokorski wystąpił z dyrektywą programową *Formalizm i realizm w muzyce* („Kuźnica", nr 50, „Ruch Muzyczny", nr 23 – 24) wskazującą na „operę polską, zwłaszcza ludową, oratoria ludowe i świetlicowe inscenizacje muzyczne, popisy zespołów robotniczych i zespołów wiejskich", na „monumen-

talne widowiska ilustrujące życie i walkę naszego ludu" oraz na „tematyczny balet". Groteskowym spełnieniem tych idei był przygotowywany przez rok we Wrocławiu *Flis* Moniuszki (8 grudnia 1948) jako spektakl Opery Robotniczej kierowanej przez Stanisława Drabika, wystawiony przy poparciu związków zawodowych i PPS przez robotników różnych zawodów (i ukrytych wśród nich profesjonalistów). Na scenie zawodowej zaś taki charakter miał konsultowany ideologicznie wiele miesięcy balet *Pan Twardowski* Różyckiego (Warszawa 1951). Niezdolną do sprostania nowym socrealistycznym hasłom okazała się operetka: znakomity spektakl *Zemsty nietoperza* Straussa (Teatr Nowy, Warszawa 1949) z udziałem Ludwika Sempolińskiego, Leona Wójcikowskiego, Tadeusza Fijewskiego, Lucyny Messal i in. Jan Alfred Szczepański (Jaszcz) w „Trybunie Ludu" uznał za niewiele wart „w społeczeństwie, które coraz dalsze jest od cynicznej i rozwiązłej atmosfery zabaw rozwydrzonej burżuazji". W to miejsce powstawały (1948 – 1953) zespoły pieśni i tańca: reprezentacyjne („Mazowsze", „Śląsk", CRZZ, Wojska Polskiego), regionalne (Lublin, Rzeszów, Olsztyn) i zakładowe, tworząc stopniowo bazę dla teatrów zawodowych. Uzdolnionych wokalnie amatorów wyłaniały też liczne konkursy. Opera miała stać się niemal sztuką masową; frekwencja w sezonie 1953/1954 sięgnęła pułapu. Prestiżową kulminacją tych tendencji były występy Opery Poznańskiej w Moskwie (21 grudnia 1952 – 3 stycznia 1953) z repertuarem polskim (*Halka*, *Straszny dwór*, *Bunt żaków*) i rosyjskim (*Borys Godunow*) oraz koncert artystów polskich przed Józefem Stalinem.

Kiedy w 1956 r. runęła bariera polityczna odgradzająca Polskę od kultury Zachodu, teatry muzyczne utraciły swoje dotychczasowe znaczenie. Kadrowo niepomiernie rozrośnięte z niedouczonymi amatorami nie spełniały profesjonalnych wymogów. Operetki w ramach tzw. pozaplanowych imprez, czyli wciąż zalecanej „pracy ponad normę", wystawiały „rewie z golizną" odwołując się do najniższych gustów i ściągając tłumy. Współczesny rodzimy repertuar poszedł tym torem. Skoncentrowana na muzyce instrumentalnej polska szkoła kompozytorska znalazła wątłe odbicie w operze. Jednak w latach sześćdziesiątych sztuka inscenizacji i prezentacje wielkich dzieł, zwłaszcza dwudziestowiecznych, w ambitnych wykonaniach muzycznych, przywróciły teatrowi operowemu znaczenie artystyczne. W polskim życiu kulturalnym nie stało się ono wszakże nigdy pierwszorzędne. Z wyjątkiem Opery Warszawskiej pod dyrekcją Bohdana Wodiczki: spektakle z dzieł Strawińskiego (*Król Edyp*) i Moniuszki pokazane w Wiesbaden i Essen (1964) zaświadczyły światowej opinii o istnieniu (ledwie czteroletnim) w Polsce nowoczesnej sceny operowej najwyższej rangi. Miała też swą wagę prezentacja (1976) Teatru Wielkiego z Łodzi na prestiżowym festiwalu operowym w Savonlinie (Finlandia).

Zorganizowana z rozmachem w Warszawie Panorama XXX-lecia (1975) zmobilizowała sceny mniejszych ośrodków (Lublin), które kolejno przez cały sezon pokazywały swe najlepsze spektakle w stolicy. Między-

narodowej rangi nabrał wówczas odbywający się nieregularnie festiwal tańca – Łódzkie Spotkania Baletowe, a po nim doroczne Dni Baletu w Warszawie.

Operowy repertuar obcy wykonywano w przekładach polskich. Wraz z pogorszeniem się sytuacji ekonomicznej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych teatry operowe rozwinęły zagraniczne występy zarobkowe. W związku z tym rozprzestrzeniły się – również w kraju – premiery klasyki operowej i pozycji zamówionych przez zagranicznych kontrahentów, w oryginalnych wersjach językowych (włoskich, niemieckich, rosyjskich, francuskich). Miało to bez wątpienia uzasadnienie artystyczne i wokalne, jednak u znacznej części publiczności (również recenzentów) wywoływało sprzeciw. W latach osiemdziesiątych przedstawienia warszawskiego Teatru Wielkiego Robert Satanowski prezentował w tak ważnych ośrodkach, jak Wiedeń, Paryż, Ateny, aczkolwiek ich poziom budził w kraju kontrowersje. Nagrania oper radiowe i płytowe – nie mówiąc o telewizyjnych – należały do rzadkości. Przemiany polityczne w Europie Wschodniej i Środkowej doprowadziły do angażowania rosyjskich śpiewaków i tancerzy do polskich teatrów.

Krytyka towarzyszyła scenom muzycznym okresowo na łamach tygodników społeczno-kulturalnych, natomiast nieprzerwanie w pismach specjalistycznych, jak „Ruch Muzyczny" i „Teatr". Były też próby powoływania nieperiodycznych magazynów o węższym profilu, jak „Teatr Muzyczny" (Gdynia 1979 – 1983), „Scena Operowa" (Warszawa 1983 – 1994), „Taniec" (Poznań, Warszawa 1974 – 1994).

Sceny muzyczne kierowane po wojnie w stronę teatru masowego, mimo artystycznych wzlotów nie przyciągnęły nigdy elity intelektualnej. Początkowo zamożne, później zbiedniałe, w końcu wieku usiłują łączyć wyższe ambicje z lepiej lub gorzej pojmowaną komercją.

Bibliografia

ERHARDT Ludwik, 1967, *Dwudziestolecie w teatrach muzycznych*, w: Edward Csató (red.), *Almanach sceny polskiej 1964/65; lata 1945 – 1965*, Warszawa.

FILLER Witold, 1961, *Rendez-vous z warszawską operetką*, Warszawa.

JANKOWSKI Bogdan M., MISIORNY Michał, 1968, *Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945 – 1965*, Poznań.

KOMOROWSKA Małgorzata, 1997, *Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa.

KRASIŃSKI Edward, 1976, *Warszawskie sceny 1918 – 1939*, Warszawa.

KYDRYŃSKI Lucjan, 1977, *Przewodnik operetkowy*, Kraków.

OD PIERWSZEJ „HALKI". Opera Śląska w latach 1945 – 1985, 1986, Księga pamiątkowa Opery pod redakcją Tadeusza Kijonki, Katowice.

PANEK Wacław, 1979, *Teatr muzyczny 35-lecia*. (I) *Twórczość operowa*, (II) *Twórczość operetkowa*, „Teatr", nr 16 i 18.

POLSKA WSPÓŁCZESNA kultura muzyczna 1944 – 1964, 1968, pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, Kraków.

PONIATOWSKA Irena, 1974, *Kronika ważniejszych wydarzeń muzycznych w Polsce 1945 – 72*, „Forum Musicum", nr 16, Kraków.

SZCZUBLEWSKI Józef, 1993, *Teatr Wielki w Warszawie 1833 – 1993*, Warszawa.

ŚWITAŁA Tadeusz, 1973, *Opera Poznańska 1919 – 1969. Dzieje teatru muzycznego*, Poznań.

TEATR WIELKI w Warszawie [album], 1965, pod redakcją Józefa Kańskiego, Warszawa. Tu: Repertuar Opery Warszawskiej od momentu otwarcia Teatru Wielkiego do chwili obecnej (premiery i ważniejsze wznowienia od 24 II 1833 do 31 VIII 1965) opracował Józef Grubowski.

TURSKA Irena, 1983, *Almanach baletu polskiego 1945 – 1974*, Kraków.

BALET

Janina Pudełek

Początki baletu w Polsce * Balet w Warszawie * W niepodległej Polsce * Tragiczne lata wojny * Powojenna pseudoreforma i jej konsekwencje * Osiągnięcia polskiej sztuki baletowej

Początki baletu w Polsce

Balet w jego wczesnej, włoskiej formie pojawił się w Polsce po raz pierwszy na Wawelu w 1518 r. jako jedna z atrakcji podczas uroczystości zaślubin króla Zygmunta Starego z księżniczką Boną z rodu Sforzów. Odtąd balet – w wydaniu włoskim lub francuskim, znacznie rzadziej niemieckim – stał się ulubioną rozrywką dworską wielu polskich królów. Do najświetniejszych należały widowiska baletowe na Zamku Królewskim w Warszawie za panowania Władysława IV Wazy. Wzorowane na francuskim balecie dworskim były wykonywane przez królewskie otoczenie, m.in. przez dworki królowej Marii Ludwiki, a wśród nich przez Marię Kazimierę d'Arquien, późniejszą królowę Marysieńkę Sobieską. Za czasów obu królów z dynastii saskiej opera i balet, już w zawodowym wykonaniu, zajmowały w życiu dworu tak ważną pozycję, że zbudowano dla nich w Warszawie specjalny, nie istniejący już dziś gmach teatralny, zwany operalnią saską.

O narodzinach baletu polskiego można mówić dopiero około połowy XVIII wieku, wtedy wielu polskich arystokratów organizowało wzorem francuskim własne balety w swych rezydencjach. Zespoły te były tworzone i kierowane przez włoskich lub francuskich mistrzów, ale składały się z dzieci pańszczyźnianych chłopów. Jeden z najlepszych działał w Grodnie i był własnością hrabiego Antoniego Tyzenhauza. Magnat ten przekazał testamentem swój balet królowi Stanisławowi Augustowi, gdyż znał jego zainteresowanie tą dziedziną sztuki. I rzeczywiście: Tancerze Narodowi JKMości – tak bowiem nazywano ten zespół – osiągnęli pod protektoratem króla bardzo dobry poziom artystyczny i w latach 1785 – 1794 występowali w Warszawie bądź dla króla w Łazienkach i na Zamku, bądź dla szero-

kiej publiczności w Teatrze Narodowym. Zespół ten rozpadł się po trzecim rozbiorze, ale zdobył liczną i zamiłowaną grupę polskiej publiczności.

Na skutek nie sprzyjającej sytuacji politycznej – Powstanie Kościuszkowskie, wojny napoleońskie – widowiska baletowe na terenie Polski odrodziły się w zupełnie nowej formie dopiero po Kongresie Wiedeńskim. W roku 1818 dyrektor warszawskiego Teatru Narodowego Ludwik Osiński sprowadził z Paryża choreografa Louisa Thierry'ego i kilkoro francuskich tancerzy. Ta założycielska grupa dała początek baletowi warszawskiemu, który z przerwą w latach II wojny światowej działa stale do chwili obecnej.

Balet w Warszawie

Oprócz zapoczątkowanej w XVIII wieku tradycji niemałą rolę w kultywowaniu baletu właśnie w Warszawie odegrał fakt, iż kolejni carowie rosyjscy i ich rodziny należeli do zaprzysięgłych miłośników tego rodzaju widowisk teatralnych. A że jako władcy tej części Polski bywali częstymi gośćmi w Warszawie, pragnęli mieć tu balet i to na dobrym poziomie. Ten rodzaj widowisk zyskał więc finansowe i artystyczne poparcie dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych, która po upadku powstania listopadowego sprawowała zwierzchnictwo nad stołecznym życiem teatralnym. Wszystko to spowodowało, że balet w krótkim czasie osiągnął tak wysoki poziom, iż zaliczano go do najlepszych w Europie. W tym bujnym rozkwicie niemała była zasługa cudzoziemskich dyrektorów baletu Maurice'a Piona (1826 – 1843) oraz Filippa Taglioniego (1843 – 1853) i jego utalentowanej rodziny (córka Maria, jedna z najznakomitszych tancerek epoki, syn Paul, tancerz i choreograf, jego żona Amalia i córka Maria tzw. Młodsza – tancerki). Trzydziestolecie międzypowstaniowe przyniosło więc apogeum rozkwitu baletu warszawskiego, a niemal dwudziestoletnie rządy (1848 – –1866) najwybitniejszego polskiego choreografa XIX wieku Romana Turczynowicza sprawiły, że na francuskim podłożu wyrosły rodzime formy sztuki baletowej. Repertuar obejmował wprawdzie przede wszystkim wybór znakomitych dzieł francuskich, ale przetworzonych artystycznie na potrzeby polskiej publiczności zgodnie ze smakiem Turczynowicza. Dużą rolę w owym repertuarze odgrywały różnego rodzaju tańce charakterystyczne, bardzo lubiane przez publiczność i odpowiadające temperamentowi polskich tancerzy. Ze szczególną pieczołowitością rozwijał Turczynowicz różne formy narodowych tańców polskich. Największym jego osiągnięciem w tym względzie były tańce do oper Stanisława Moniuszki, wykonywane w kształcie nadanym przez tego choreografa aż do 1917 r. Stworzył on sceniczną syntezę polskich tańców narodowych, która z dobrymi rezultatami utrzymywała się przez sto lat i uległa zapomnieniu dopiero w Polsce Ludowej.

Po upadku powstania styczniowego władze carskie nie tolerowały już Polaków na stanowisku dyrektora baletu. Kolejni, zmieniający się co kilka

lat Włosi niezbyt liczyli się z miejscową tradycją, wprowadzali własne, coraz to nowe porządki, co nie tylko nie sprzyjało utrzymaniu się wysokiego poziomu, ale wręcz wywoływało konflikty artystyczne między miejscową tradycją a obcymi wymaganiami poszczególnych dyrektorów. Trzeba też dodać, że balet warszawski nadal korzystał ze wzorców zachodnioeuropejskich, a więc z form, które im bliżej końca XIX wieku, tym bardziej stawały się schyłkowe. Nie nawiązał też, ze zrozumiałych, politycznych powodów, ściślejszej współpracy z baletem rosyjskim, który właśnie w tym okresie wkroczył w stadium swego najbujniejszego rozwoju. Równocześnie baletowi stopniowo wyrastała konkurencja wewnątrz Warszawskich Teatrów Rządowych w postaci operetki, a stan finansowy tego organizmu teatralnego zaczął zdradzać pierwsze objawy nadciągającego kryzysu.

Mimo tylu stopniowo narastających niepokojących zjawisk balet warszawski utrzymywał się do końca XIX wieku wciąż jeszcze na wysokim poziomie. W ostatnim dziesięcioleciu zaś zaszły pewne procesy, które znalazły swoje pełne odbicie dopiero na początku XX wieku. Kolejny włoski dyrektor Raffaele Grassi (1892 – 1902) przełamał dotychczasową niechęć miejscowych artystów i nawiązał bliskie kontakty z baletem petersburskim, co uwidoczniło się przede wszystkim w częstych występach gościnnych najświetniejszych rosyjskich gwiazd z Matyldą Krzesińską, Olgą Preobrażeńską, Tamarą Karsawiną i Anną Pawłową na czele, a także w pojawieniu się na warszawskiej scenie kilku dzieł z repertuaru rosyjskiego, z których największym wydarzeniem artystycznym stała się polska prapremiera *Jeziora łabędziego* w 1900 r. – trzecie światowe wystawienie baletu Czajkowskiego – oraz w zaangażowaniu pewnej liczby warszawskich tancerzy do carskiego baletu. Wzrosło też zagrożenie pozycji baletu w opinii publiczności, odkąd na czele operetki stanął Ludwik Śliwiński (1890), który stopniowo, ale w coraz szerszym zakresie angażował balet do swoich widowisk. Niemal dokładnie na przełomie wieków stan finansowy Warszawskich Teatrów Rządowych pogorszył się tak, że zaczęto wprowadzać drastyczne ograniczenia, co poważnie odbiło się na sytuacji baletu jako niezwykle kosztownego rodzaju widowiska teatralnego.

W drugiej połowie XIX wieku sztuka baletowa poczęła zyskiwać pewną popularność również na ziemiach polskich, znajdujących się pod innymi niż rosyjski zaborami. Działo się to za sprawą warszawskich tancerzy, którzy z różnych względów opuszczali macierzystą scenę. Tworząc taneczne pary występowali z wędrownymi trupami dramatycznymi, uatrakcyjniając ich repertuar. Pod koniec XIX wieku grupa warszawskich tancerzy stworzyła we Lwowie zalążek tamtejszego baletu. Ponadto okresowo działały samodzielne, wędrowne balety zakładane i prowadzone przez warszawskich tancerzy, a występujące najczęściej na terenach Kresów Wschodnich i zachodniej Rosji. Wymienić tu warto balet Maurice'a Piona (1845 – –1956), Aleksandra Łukowicza (1882 – 1989) czy mniejsze zespoły Tomasza Niżyńskiego i Kazimierza Kilińskiego (oba na przełomie wieków).

Była to jednak działalność przedłużająca i przetwarzająca to, co działo się w Warszawie.

Warunki politycznej niewoli, w jakiej znajdował się kraj, sprawiły, iż carska dyrekcja teatrów, wspomagana walnie przez carską cenzurę, nie dopuszczała na scenę baletową dzieł związanych z tematyką patriotyczną i tańcem narodowym. Jeśli mimo to wkroczyły na nią i pozostawały przez dziesiątki lat takie dzieła, jak *Wesele w Ojcowie* (1823) i *Pan Twardowski* (muz. Adolf Sonnenfeld, 1874), to działo się to – prawem paradoksu – na życzenie carów, wielbicieli polskich tańców narodowych.

W XX wiek wkroczył więc warszawski balet pod niedobrymi auspicjami. Przede wszystkim sytuacja finansowa Warszawskich Teatrów Rządowych stała się wręcz katastrofalna. Toteż gdy 1905 r. wyjechał ostatni z włoskich mistrzów, światowej sławy pedagog Enrico Cecchetti, nie było już pieniędzy ani na angażowanie następnego cudzoziemca, ani na odświeżanie repertuaru odpowiednio atrakcyjnymi premierami. Baletem kierowali miejscowi artyści Michał Kulesza i Jan Walczak, repertuar ratowały wciąż liczne gościnne występy petersburskich gwiazd i – rzadko – kameralne, tanie nowości. Tu wymienić należy przede wszystkim sławne nieco później dzieła Michaiła Fokina *Eunice* i *Chopinianę* (1908), *Le Spectre de la Rose* (1912) i *Szecherezadę* (1913). Z perspektywy historycznej premiery te należy ocenić bardzo wysoko, gdyż były pierwszymi na świecie inscenizacjami tych głośnych dzieł po ich rosyjskich prapremierach.

Trudnościom, wynikającym z finansowego ubóstwa Warszawskich Teatrów Rządowych, towarzyszyło spustoszenie, jakiego dokonywała w tym czasie w sferze baletu operetka warszawska. Doszło do tego, że najlepsi tancerze i najciekawsze pozycje repertuarowe ukazywały się nie na scenie baletowej, a w operetce.

Ostateczny cios zadali warszawskiemu baletowi impresariowie baletów rosyjskich Siergieja Diagilewa i Anny Pawłowej, którzy od 1911 r. masowo uzupełniali swoje zespoły artystami werbowanymi w Warszawie. Tylko niewielu z nich osiągnęło wysokie międzynarodowe pozycje. Do najwybitniejszych należy zaliczyć Stanisława Idzikowskiego, Tadeusza Sławińskiego i Leona Wójcikowskiego. Toteż do wybuchu I wojny światowej balet warszawski pogrążony był w artystycznym kryzysie, a jedyną wartością, jaka pozostała niezmieniona, był wysoki poziom kształcenia. W roku 1915 wraz ze zmianą okupanta, spowodowaną przesuwaniem się frontu z zachodu na wschód, przestały istnieć Warszawskie Teatry Rządowe. Spowodowało to wielką zmianę. W połączeniu z kilkoma innymi zjawiskami, któreh pierwsze objawy zarysowały się w tych czasach, a rozwinęły w pełni zaraz w pierwszych latach niepodległości, rozpad Warszawskich Teatrów Rządowych zapoczątkował nowy etap w dziejach polskiego tańca widowiskowego. Bezpośrednią konsekwencją tego rozpadu było całkowite organizacyjne oddzielenie się operetki od opery i baletu, co pociągnęło za sobą pierwszą z kolejnych recesji w balecie Teatru Wielkiego: wyodrębnie-

nie się z jego kadr grupy tancerek i tancerzy, którzy przeszli w wyłączne już władanie operetki. Taniec w operetce miał inne zadania niż w poważnym balecie, co z kolei wywołało konieczność tworzenia nowych form, odpowiadających celom rozrywkowym. W podobnym kierunku zmierzały poczynania tych przedstawicieli tańca, którzy zainteresowali się współpracą z wchodzącymi w modę kabaretami i innymi scenami rozrywkowymi.

Już w ostatnich latach przed wybuchem I wojny światowej rozpoczęły działalność prywatne studia tańca i rytmiki, reprezentujące rodzący się nowy taniec widowiskowy, inspirowany niepowtarzalną osobowością Isadory Duncan (występy w Warszawie w latach 1904, 1907) i eurytmiką Émile'a Jaques'a-Dalcroze'a. Popularność owych studiów wzrastała z każdym rokiem, a pierwsze absolwentki występujące z recitalami tanecznymi budziły żywe zainteresowanie.

Niezależnie od tych nowych zjawisk balet warszawski działał w latach wojny nawet sprawniej aniżeli przed 1914 r. zyskał też w 1917 r. dyrektora w osobie Piotra Zajlicha, który w niedalekiej przyszłości miał odegrać decydującą rolę w jego dalszym rozwoju.

W niepodległej Polsce

Po odzyskaniu niepodległości taniec widowiskowy rozwinął się z niespotykaną dotąd dynamiką w trzech, zasygnalizowanych uprzednio kierunkach.

Kierunek postdunkanowski, ekspresjonistyczny, w dwudziestoleciu międzywojennym nie zdołał wytworzyć dojrzałych, teatralnych form. Rozwijał się jako gęsta sieć szkółek i studiów, obejmująca swym zasięgiem nieoczekiwanie szerokie połacie kraju. Większość uczących się stanowiły kobiety, córki z inteligenckich i tzw. dobrych domów, dla których nauka tańca w takim studiu była tylko elementem starannego wychowania. Część absolwentek zasilała kadry tancerek teatrzyków spod znaku lżejszej muzy lub podejmowała pracę pedagogiczną. Inne, nieliczne, rozpoczynały samodzielną karierę artystyczną występując z recitalami tanecznymi. Do najwybitniejszych należały: Ziuta Buczyńska, Jadwiga Hryniewiecka, Halina Hulanicka, Adolfina Paszkowska. Za najlepsze miejsca kształcenia uważane były kursy prowadzone przez Janinę Mieczyńską oraz szkoła Stefana i Tacjanny Wysockich. Przy obu istniały zespoły, które dawały nieregularne koncerty. Zespół Wysockiej podejmował też próby teatralizacji występów, ale największe sukcesy święciła jej grupa girls, która pod nazwą Tacjan Girls występowała z dużym powodzeniem na warszawskich scenach rewiowych walnie wspierając finansowo szkołę Wysockich. Pod koniec lat dwudziestych kierowniczki szkół zaczęły urządzać wspólne festiwale taneczne, podczas których prezentowane były zarówno kompozycje solowe, jak i większe całości. Był to kierunek niezmiernie dynamiczny, cieszący się poparciem głównie warstw inteligenckich.

Odzyskanie niepodległości przyniosło niezwykle szybki i bujny rozwój wszelkiego typu teatrów, scen i scenek o charakterze rozrywkowym, jak operetka, kabaret, rewia wzorowana na paryskiej. Jednym z bardzo ważnych elementów tych widowisk musiał być taniec. Ale nie taki, jaki prezentował balet klasyczny. A poza tym, czego innego potrzebowała wystawna, widowiskowa, często egzotyczna operetka, czego innego mała scenka kabaretowa, a jeszcze czego innego rozbudowana z rozmachem rewia. Dotychczas wszelkiego rodzaju zapotrzebowanie na taniec sceniczny wypełniali w tradycyjnym stylu wychowankowie baletu warszawskiego. U progu dwudziestolecia międzywojennego nastąpiło błyskawiczne zróżnicowanie. Ci z dotychczasowych przedstawicieli baletu, którym bardziej odpowiadały lekkie formy, szybko zdobyli niezbędne, nowe umiejętności i stworzyli kadrę wyspecjalizowanych w tańcu rozrywkowym artystów. Komponowane przez nich dzieła odznaczały się niekiedy ciekawymi i bardziej nowoczesnymi aniżeli w balecie Teatru Wielkiego kształtami. Tak działo się np. w twórczości Feliksa Parnella, który do 1927 r. współpracował z kilkoma warszawskimi operetkami. Wybitnym specjalistą w innej odmianie tańca rozrywkowego, w ewolucjach rewiowych był Eugeniusz Koszutski, twórca i kierownik jednego z najlepszych polskich zespołów girls, zwanego od jego nazwiska Koszutski Girls.

Sieć scenek i scen rozrywkowych była w drugiej Rzeczypospolitej tak gęsta, iż obejmowała nie tylko wielkie ośrodki miejskie, ale i – rzecz zaskakująca – również mniejsze. Każda z tych placówek miała lepszy lub gorszy, ale własny zespół taneczny, znacznie trudniej natomiast było o choreografów i solistów. Zapotrzebowanie zrodziło więc charakterystyczne zjawisko partnerskich duetów tanecznych, w których tancerka była solistką, rzadziej pedagogiem, partner zaś niemal z reguły łączył zadania solisty z obowiązkami choreografa. Duety te występowały gościnnie lub angażowały się na sezony w poszczególnych miastach, propagując swoje umiejętności wśród miejscowych tancerzy. Spośród licznych takich par należy wymienić duety Parnella z kolejnymi partnerkami Niną Pawliszczewą i Zizi Halamą, Ireny i Eugeniusza Wojnar-Wojnarowskich, Marii Martówny i Józefa Ciesielskiego, Iny i Jerzego Neyów, Miły Kołpikówny i Eugeniusza Paplińskiego.

Światowy kryzys gospodarczy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych sprawił, że po ogromnie roztańczonym pierwszym dziesięcioleciu w latach trzydziestych liczba zespołów i scenek zmniejszyła się wyraźnie. Mimo to lata międzywojenne należy określić jako wyjątkowo roztańczone.

Samodzielną formą teatralną w dziedzinie tańca był oczywiście balet, który działał bądź we współpracy z operą, bądź jako niezależny zespół. Trwalszy, bardziej stabilny sposób działania zapewniało baletowi połączenie organizacyjne z operą, choć zdarzało się, że ułatwienie bytu trzeba było okupić uzależnieniem lub wręcz służbą w operze. Tak właśnie działo się z baletem lwowskim, który odgrywał wielce pożyteczną rolę w swoim środowisku, nigdy jednak nie osiągnął ogólnokrajowej pozycji. Przede wszys-

Sen nocy letniej, balet Tacjanny Wysockiej – Elfy, Teatr Polski w Warszawie, 1928

tkim był zmuszony obsługiwać przedstawienia operowe, operetkowe i wodewilowe, zaś repertuar własny wzorował na balecie warszawskim. Przez wiele lat zespołem i szkołą baletową kierował absolwent warszawskiej szkoły baletowej Stanisław Faliszewski. Tancerze byli w przytłaczającej większości wychowankami szkoły lwowskiej, solistów zaś angażowano najczęściej ze środowiska warszawskiego. Zespół ten zlikwidowano w 1933 r. w związku z krytyczną sytuacją finansową teatru i do wybuchu II wojny światowej angażowano tancerzy tylko w miarę potrzeby, do konkretnego przedstawienia. Wieloletni brak dostępu do materiałów archiwalnych sprawił, że historia lwowskiego baletu nie została dotąd obszerniej przebadana.

W podobnych warunkach organizacyjnych powstał jako część nowej artystycznej placówki balet opery poznańskiej. Założycielska grupa pochodziła z Warszawy, a przewodził jej zasłużony tancerz i choreograf Michał Kulesza. Grupa ta wzięła udział w inaugurującej działalność opery poznańskiej premierze *Halki* (1919), później zaś budowała swój skromny repertuar według wieloletnich wzorów warszawskich, a więc w sposób tradycyjny. Do 1923 r. ten niewielki zespół pracował w bardzo trudnych warunkach ekonomicznych, nie wzbudził też poważnego zainteresowania nie nawykłej do tego rodzaju widowisk poznańskiej publiczności. W sezonie 1923/1924

zaangażowano młodego, ale już cieszącego się opinią nowatora, Jana Cieplińskiego i jego zespół. Artysta wytrwał w Poznaniu zaledwie jeden sezon i zrezygnował, zrażony zupełnym brakiem zrozumienia u poznańskiej publiczności i prasy. Dopiero doświadczony tancerz i choreograf Maksymilian Statkiewicz, który przybył do Poznania w 1924 r., znalazł sposób, aby powoli, w umiarkowanych, ograniczonych do dużych wstawek operowych dawkach przyzwyczaić miejscową publiczność do teatru tańca szkoląc równocześnie bardzo intensywnie młode, miejscowe kadry. Gdy w 1927 r. rozpoczął pełną działalność, zdobył dla swojego zespołu nie tylko powodzenie u poznańskiej publiczności, ale i zainteresowanie ogólnopolskie. W pracy twórczej stosował nowoczesne metody, których nauczył się w ciągu lat współpracy z Baletami Rosyjskimi Diagilewa, a repertuar budował z najbardziej przystępnych dzieł Fokina (*Szecherezada, Les Papillons*) oraz twórczości oryginalnej, osnutej na motywach narodowych, jak druga po Warszawie inscenizacja *Pana Twardowskiego* (muz. Ludomira Różyckiego) czy skomponowane specjalnie dla baletu poznańskiego utwory Feliksa Nowowiejskiego (*Wesele na wsi, Tatry*). Nieporozumienia między dyrektorem opery a częścią artystycznego personelu sprawiły, że Statkiewicz odszedł z opery poznańskiej z końcem sezonu 1929/1930. Następne lata, które upływały w operze pod znakiem poważnego kryzysu finansowego, sprawiły, że owocna działalność Statkiewicza została całkowicie zmarnowana. Nikt nie szkolił już nowych kadr, a zespół zmanierował się wykonując nie najwyższego lotu wstawki w operetkach. Gdy Statkiewicz w 1934 r. powrócił na swe stanowisko, musiał zaczynać pracę od początku, od kształcenia artystów. Z nowym, odrodzonym zespołem wystąpił w 1938 r. zyskując dla niego od razu ogólnokrajową rangę polską prapremierą *Harnasiów*, którą połączył z drugą polską inscenizacją *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego. I tym razem jednak nie dane było Poznaniowi cieszyć się dłużej swoim baletem. Wybuch wojny w 1939 r. spowodował nie tylko przerwę w pracy opery, ale i zupełne rozproszenie się artystów, z których wielu, łącznie ze Statkiewiczem, zostało zmuszonych do opuszczenia miasta.

Przewodnią rolę w rozwoju baletu polskiego zachował jednak nadal w dwudziestoleciu międzywojennym balet warszawski. Zmodernizowana i wzbogacona programem nauczania ogólnego w zakresie podstawowym szkoła baletowa przygotowywała wysoko kwalifikowane kadry, które zasilały nie tylko własny zespół, ale wspierały inne balety przyoperowe, stanowiły też podstawę poważnych zespołów samodzielnych. Do 1934 r. balet warszawski pracował pod kierunkiem Piotra Zajlicha, artysty wytrawnego, ale reprezentującego kierunek zachowawczy. Balet warszawski cieszył się w Teatrze Wielkim autonomią, toteż o doborze repertuaru decydował w ostatniej instancji Zajlich przyjmując lub odrzucając propozycje Emila Młynarskiego, dyrektora naczelnego, licząc się też ze zdaniem wieloletniej primabaleriny Haliny Szmolcówny. Z Młynarskim łączyło Zajlicha umiłowanie twórczości rodzimej związanej z tradycją i tańcem narodowym.

Koncert e-moll Fryderyka Chopina. Nina Juszkiewicz i Zbigniew Kiliński. Polski Balet Reprezentacyjny, 1937

Toteż chętnie włączał ponownie do repertuaru zapomniane, dawne polskie balety i chętnie przyjmował nowe propozycje. Z dawnych przypomniał więc np. *Święto ognia* Noskowskiego i *Na kwaterze* Moniuszki. Mniej udanym posunięciem było wprowadzenie poważnych zmian do uświęconego wieloletnią tradycją *Wesela w Ojcowie,* czy zastąpienie oryginalnych, stworzonych niegdyś przez Romana Turczynowicza, tańców do oper *Halka* i *Straszny dwór* własnymi kompozycjami. Osiągnięcia we wprowadzaniu prac polskich kompozytorów współczesnych dawały różne rezultaty: od niebywałego sukcesu drugiej wersji *Pana Twardowskiego* z muzyką Różyckiego (1921) poprzez mierne powodzenie *Bajki* Ludomira Rogowskiego i *Świtezianki* Eugeniusza Morawskiego aż do zupełnego niepowodzenia jednoaktówki *Uczta u króla Heroda* Adama Wieniawskiego czy *Fauna i Psyche* Piotra Rytla.

Pewne nieporozumienia między Młynarskim a Zajlichem wywoływała zawsze sprawa repertuaru nowoczesnego. Zajlich bronił się bardziej lub mniej skutecznie przed zbyt daleko idącymi nowościami, podczas gdy Młynarski był otwarty na nowe prądy. Zajlich chętnie podtrzymywał dawny, tradycyjny repertuar, jak *Giselle* czy *Jezioro łabędzie,* który jednak nie zyskiwał powodzenia u publiczności. Z nowoczesnego repertuaru Baletów Rosyjskich wprowadzał propozycje najmniej awangardowe, jak *Tańce połowieckie* Borodina, *Kleopatra* Areńskiego, *Narcyz* Czerepina i to – zapewne – we własnej, zretuszowanej wersji. Tylko pod wyjątkowo silną presją Młynarskiego wystawił w 1926 r. *Pietruszkę* Strawińskiego i *Dafnis i Chloe* Ravela. Nigdy natomiast nie zgodził się na włączenie do repertuaru *Harnasiów* Szymanowskiego, co sprawiło, iż pierwsze przedstawienie polskie tego baletu w Warszawie odbyło się dopiero po czterech inscenizacjach zagranicznych (Praga 1935, Paryż 1936, Belgrad i Hamburg 1937) i prapremierze poznańskiej. Starając się zapobiec jednostronności baletowego repertuaru Młynarski wymógł na Zajlichu zaangażowanie drugiego choreografa w osobie Feliksa Parnella, który w ciągu swej trzyletniej (1927 – –1930) współpracy z baletem warszawskim wniósł ożywczy powiew nowości. Do najbardziej udanych jego kompozycji należy zaliczyć *Pulcinellę* Pergolesiego/Strawińskiego oraz dwie opery-balety Maliszewskiego *Syrena* i *Boruta.*

Po odejściu Młynarskiego światowy kryzys zaczął coraz bardziej utrudniać prowadzenie normalnej działalności artystycznej w Teatrze Wielkim. Toteż w repertuarze baletowym pojawiało się coraz więcej drobnych, niekosztownych utworów, coraz mniej zaś pozycji wartościowych. Udało się jeszcze w 1933 r. zorganizować wielką, międzynarodową imprezę – I Międzynarodowy Konkurs Tańca, który stał się ostatnim akcentem dyrekcji Zajlicha. W jego zespole królowały dwie primabaleriny Halina Szmolcówna i Irena Szymańska, którym partnerowali Zygmunt Dąbrowski i Sylwin Baliszewski. Od roku 1926 począwszy rozpoczęły się debiuty uzdolnionych absolwentów zreformowanej szkoły baletowej, którzy po 1930 r. zaczęli

obejmować pierwsze stanowiska w polskim balecie. Wymienić tu trzeba nazwiska choćby Barbary Karczmarewicz, Sabiny Szatkowskiej i Eugeniusza Paplińskiego. Inne utalentowane osoby angażowały się bezpośrednio po ukończeniu szkoły za granicą, najczęściej do emigracyjnych zespołów rosyjskich. Z tego pokolenia artystów najwyżej w hierarchii światowego baletu uplasowali się Roman Jasiński, Jerzy Łazowski i Jerzy Szabelewski. Równocześnie przedstawiciele starszych pokoleń poczęli po zakończeniu własnych karier tanecznych wracać do kraju, aby swoim doświadczeniem służyć polskiemu baletowi.

Lata trzydzieste były w historii Teatru Wielkiego latami upadku. Względy artystyczne skłoniły Zarząd Miejski do wydzierżawiania Teatru prywatnym impresariom. Ci zaś przymuszeni warunkami finansowymi lansowali repertuar przyciągający publiczność, a więc rozbudowaną widowiskowo operetkę, toteż balet stracił swój samodzielny repertuar niemal całkowicie. Wykorzystywany jako ozdoba operetki, pracujący pod zmieniającym się nieomal co sezon kierownictwem, nie mógł osiągnąć żadnych liczących się wyników. Sytuacja wydawała się zmierzać ku poprawie, gdy po strajku artystów Teatru Wielkiego w lutym 1938 r. sprawa dalszego bytu tej placówki trafiła do Sejmu. Generalna reforma stołecznej sceny operowej miała wejść w życie z początkiem sezonu 1939/1940. Już jednak u progu poprzedniego sezonu w balecie pojawił się pierwszy objaw poprawy w postaci udanej i cieszącej się wielkim powodzeniem premiery *Harnasiów*.

Spośród licznych mniejszych i większych samodzielnych grup baletowych o bardzo różnorodnym charakterze najtrwalej zapisały się w historii polskiego baletu lat międzywojennych trzy: Balet Jana Cieplińskiego (1922 – 1925), Polski Balet Parnella (1935 – 1939) i Polski Balet Reprezentacyjny (1937 – 1939). Pierwsze dwa jako warsztaty twórcze wybitnych indywidualności choreograficznych, trzeci jako pierwszy polski zespół zorganizowany według najnowszych, diagilewowskich zasad.

Jan Ciepliński, wychowanek baletu warszawskiego, nie znalazł możliwości choreograficznego rozwoju w macierzystym środowisku, gdyż dbały o własny prestiż Zajlich nie dopuszczał do rozwoju konkurencji i wprowadzania nowych trendów. Toteż Ciepliński, po rocznym pobycie za granicą w 1922 r. w zespole Anny Pawłowej, opuścił balet warszawski z grupą koleżanek i kolegów tworząc samodzielny zespół, który pod względem organizacyjnym współpracował kolejno z Teatrem Polskim w Katowicach (1922/1923), operą poznańską (1923/1924) i teatrem wileńskim (1924/1925). Pod względem artystycznym był to zespół, który współcześnie określa się mianem baletu autorskiego, Ciepliński sam bowiem planował repertuar, sam go potem realizował. Braki w solidnym, ogólnym wykształceniu uniemożliwiły mu osiągnięcie jednolitości stylu, a obsesyjne niemal odrzucanie dotychczasowych osiągnięć sztuki choreograficznej spowodowało, iż nawet dzieła z niezwykle piękną tradycją budował od nowa, po swojemu. Znalazły się jednak w tej nierównej twórczości rzeczy nowe i ciekawe. On właś-

nie, po raz pierwszy, począwszy od 1921 r., chętnie korzystał z inspiracji muzycznej Szymanowskiego. Tworzył zawsze do muzyki wartościowej, chętnie rodzimych kompozytorów. Był autorem polskiej prapremiery baletu Ludwiga van Beethovena *Twory Prometeusza*. Jako miłośnik polskiego tańca ludowego i narodowego chętnie komponował własne ich wersje. Wprowadził m.in. na scenę śląskiego trojaka. Był też pierwszym propagatorem polskiej kultury tanecznej za granicą, organizując występy własnego baletu w Wiedniu (1924). Trudności finansowe zmusiły go do likwidacji zespołu i wyjazdu z kraju.

Parnell cieszył się w świecie lżejszej muzy dużą popularnością i jako tancerz, i jako choreograf. W 1935 r. zaprezentował własny zespół, zorganizowany z myślą o propagowaniu polskiej sztuki tanecznej za granicą. Składał się on z 10 – 15 solistów, rekrutujących się głównie z członków warszawskiego baletu. Repertuar, komponowany przez samego Parnella, najczęściej z myślą o sobie samym jako głównym wykonawcy, obejmował różnego rodzaju miniatury, z których początkowo największą, a zawsze najbardziej wartościową część stanowiły widowiskowe, ogromnie barwne, często o zacięciu groteskowym scenki, wywodzące się z polskiego folkloru i narodowych tradycji (*Umarł Maciek, umarł, Lajkonik, Wesele łowickie*).

Zespół znajdował się w bezustannych objazdach krajowych i zagranicznych, występując najczęściej na scenach typu *variété*. Wszędzie cieszył się ogromnym powodzeniem. Dla cudzoziemców atrakcją była barwna i dynamiczna egzotyka polskiego folkloru, dla Polaków zaś polskość kipiąca temperamentem oraz dobrze podchwyconym, choć często nieco skarykaturowanym narodowym charakterem. Największym osiągnięciem tego zespołu była nagroda zdobyta na międzynarodowym konkursie tańca w 1936 r. podczas olimpiady w Berlinie. Gdy jednak w 1937 r. trzeba było wysłać polską reprezentację taneczną na międzynarodową wystawę w Paryżu, nie zwrócono się już do Parnella, ale stworzono zupełnie nowy zespół, Polski Balet Reprezentacyjny, który najpierw odebrał Parnellowi najlepszych tancerzy, a wkrótce potem pierwszą pozycję u polskiej publiczności. Przyczyną odsunięcia tego artysty od funkcji reprezentacyjnych było piętno rewiowego blichtru i efekciarstwa, które po latach współpracy z przybytkami lżejszej muzy były aż nadto widoczne w ciekawej, a często nowatorskiej twórczości tego choreografa. Artysta odbudował wprawdzie swój zespół angażując obiecującą młodzież z warszawskiej szkoły baletowej i nadal objeżdżał liczne kraje europejskie i wiele polskich miast, ale sukcesy Baletu Reprezentacyjnego i otaczająca Parnella aura sensacji odwróciła odeń powszechną uwagę. Działalność jego baletu zamknęły 3 września 1939 r. występy w warszawskim Teatrze Nowości przerwane przez pierwsze bombardowania.

Powołanie do życia Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, którego przeznaczeniem miało być prezentowanie narodowych pierwiastków w nowoczesnych formach sztuki baletowej i w opracowaniu najwybitniejszych

polskich twórców, było świetnym pomysłem. Możliwość zaprezentowania takiego zespołu międzynarodowej publiczności i wybitnym fachowcom w Paryżu podczas wielkiej międzynarodowej wystawy w 1937 r. stwarzało mu znakomite warunki startu. Szanse te nie zostały jednak właściwie wykorzystane, gdyż realizacją tego zamysłu zajęły się wybitne wprawdzie osobistości, ale niekompetentne w sprawach baletu: poeta Jan Lechoń, dyrektor Teatru Polskiego Arnold Szyfman i reżyser Leon Schiller. Popełnione przez nich błędy (m.in. zbyt późne podjęcie prac przygotowawczo-organizacyjnych, niefachowo zamówiony i zestawiony repertuar, błędy w ustaleniu kalendarza występów) zdołała w pewnym stopniu skorygować Bronisława Niżyńska, zaangażowana na stanowisko choreografa i pedagoga. Ale osoba tej artystki – mimo polskiego pochodzenia reprezentująca balet rosyjski – stała się przyczyną nowych komplikacji. Z jednej strony osłabiła propagandowe znaczenie zespołu, gdyż firmowany jej nazwiskiem balet cudzoziemcy uznawali często za jeszcze jeden rosyjski zespół emigracyjny, z drugiej zaś, wprowadzone przez nią do repertuaru narodowego elementy rosyjskie raziły polską publiczność.

Występy Polskiego Baletu w Paryżu w listopadzie 1937 r. zakończył *succès d'estime*, a dalsze *tournée* po Holandii, Anglii i Niemczech przebiegało ze zmiennym powodzeniem. Wszystkie te okoliczności sprawiły, że pierwszemu sezonowi działalności młodego baletu towarzyszyła w polskiej prasie niezwykle burzliwa polemika, w której oceny skrajnie pozytywne przeplatały się z równie skrajnymi ocenami negatywnymi. Znacznie spokojniej i zgodnie z artystycznymi możliwościami młodego zespołu przebiegał drugi sezon. Po ustąpieniu Niżyńskiej i Szyfmana kierownictwo przeszło w ręce doświadczonych polskich artystów Leona Wójcikowskiego i Jana Cieplińskiego, którzy zarówno repertuar, jak i program zagranicznych *tournées* dostosowali nie do wygórowanych ambicji, a do realnych możliwości baletu. Drugi i ostatni sezon zespołu zakończyły dwutygodniowe występy w Nowym Jorku latem 1939 r.

W latach międzywojennych narodziła się polska myśl teoretyczna w dziedzinie tańca i baletu. Dotąd krytyką baletową zajmowali się recenzenci muzyczni i teatralni. Teraz pojawili się krytycy, specjalizujący się wyłącznie w problematyce tańca. Bardzo popularną postacią stał się Henryk Liński, propagator sztuki baletowej i jej młodych reprezentantek, autor pierwszego polskiego zarysu historii baletu światowego i polskiego. Poważnym, bezstronnym i cenionym krytykiem był Jan Ostrowski-Naumoff, autor pierwszych polskich prac z dziedziny estetyki i etnografii tańca. Pojawili się też badacze tańca folklorystycznego. Najpoważniejszą pozycję zachował jednak Stanisław Głowacki, autor drukowanej w odcinkach w „Scenie Polskiej" historii tańca, pierwszy polski badacz sztuki baletowej, który dostrzegł i postulował konieczność kształcenia baletmistrzów i choreografów co najmniej w zakresie równym reżyserii dramatu w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej.

Tragiczne lata wojny

Druga wojna światowa stała się dla polskiego baletu kataklizmem znacznie bardziej dotkliwym, aniżeli dla innych działów sztuki teatralnej. Balet stracił swą kolebkę, warszawski Teatr Wielki, już we wrześniu 1939 r. Nie mógł stworzyć sobie zastępczych, podziemnych form szkolenia i działalności, gdyż warunkiem jego istnienia pozostaje zawsze i niezmiennie duża, gładka przestrzeń – scena. Nie mógł też pod groźbą całkowitego zniszczenia zawiesić swej działalności na czas wojny, gdyż tancerz, który nie wykonuje zawodu przez kilka lat, musi z niego odejść. Wszystkie te szczególne cechy sztuki baletowej sprawiły, że tancerze wbrew zaleceniom podziemnych władz ZASP współpracowali z oficjalnymi teatrami rozrywkowymi, stworzyli też duży zespół przy oficjalnej operetce warszawskiej, zorganizowanej z woli okupanta w gmachu Teatru Polskiego. Ale zarazem artyści ci często wprowadzali na scenę akcenty narodowe i patriotyczne „ku pokrzepieniu serc". Tak czynił na przykład Parnell, który w warszawskim teatrzyku Nowości skupił grono wybitnych tancerzy, a legitymacje teatralne i nocne przepustki ułatwiały wielu osobom działalność konspiracyjną. Szczególnego rodzaju zasługi oddał też przyszłości polskiego baletu Jan Ciepliński, kierownik baletu oficjalnej operetki warszawskiej. Skazany za swą okupacyjną działalność na karę infamii przez polskie władze podziemne dał jednak możliwość zawodowego przetrwania tej młodzieży, która w pierwszych latach po 1945 r. spowodowała odrodzenie się polskiego baletu.

Powojenna pseudoreforma i jej konsekwencje

W latach 1944 – 1945 w miarę przesuwania się linii frontu ze wschodu na zachód sztuka baletowa pojawiała się spontanicznie i żywiołowo w formach, jakie były możliwe w wojennych jeszcze warunkach w zniszczonym kraju. Artyści odbudowywali wypróbowane metody szkolenia i organizacji zgodnie z wieloletnią tradycją. Powstały więc liczne prywatne szkoły i studia o zróżnicowanym charakterze i poziomie, co umożliwiło wszystkim chętnym znalezienie odpowiedniego dla siebie miejsca i kierunku edukacji. Działały mniejsze i większe objazdowe zespoły, m.in. reaktywowany balet Parnella. Odradzały się lub powstawały od nowa balety przy teatrach operowych. Najwcześniej, jeszcze w latach czterdziestych, pojawiły się w Bytomiu, Poznaniu i Wrocławiu, później, już w latach pięćdziesiątych, w Bydgoszczy, Gdańsku, Krakowie i Łodzi. Był to spontaniczny i bujny, ale chaotyczny powrót do życia, wymagający oczywiście uporządkowania i przystosowania do nowych warunków. Jednak zamiast zgodnej z tradycją i wymaganiami tej sztuki korekty urzędnicy Ministerstwa Kultury i Sztuki

opracowali zupełnie nowy schemat strukturalno-organizacyjny, wzorowany na systemie radzieckim. W ten sposób na długie lata zamknęli polski balet w niewygodnym pancerzu przepisów, które – jak pokazała praktyka – łatwiej było wprowadzić, aniżeli zmienić na lepsze. Prawdą jest, że cały ten proces odbył się bez protestu ze strony środowiska zawodowego, gdyż po śmierci Stanisława Głowackiego, który natychmiast po zakończeniu wojny przedstawił rozsądny i nowoczesny projekt organizacji szkolnictwa baletowego, uwzględniający również kształcenie baletowych fachowców wszystkich specjalności na poziomie akademickim, nie znalazł się nikt, kto by choć zaproponował inny, bardziej dla polskiego baletu dogodny kontrprojekt. Należy zresztą wątpić, czy taka inicjatywa miałaby jakiekolwiek szanse powodzenia, skoro zlekceważono przecież projekt Głowackiego. Ta pseudoreforma była najbardziej drastyczną ingerencją, jakiej komunistyczne władze dopuściły się w dziedzinie polskiej sztuki teatralnej. Najważniejsze punkty nowych struktur i ich skutki dla rozwoju baletu przedstawiają się następująco.

Cztery najlepsze prywatne szkoły w Bytomiu, Gdańsku, Poznaniu i Warszawie przekształcono w państwowe średnie szkoły baletowe, przygotowujące uczniów w zakresie zawodowym oraz średnim ogólnokształcącym. Odseparowano szkolnictwo od zespołów, poddano je jednolitemu, sztywnemu programowi kształcenia, w którym przygotowanie zawodowe ograniczono do techniki tańca klasycznego i charakterystycznego z pominięciem coraz szerzej stosowanych na świecie technik tańca nowoczesnego, jazzowego i innych oraz zajęć aktorskich. W 1975 r. powstała piąta szkoła w Łodzi. Zawężono więc zakres edukacji zawodowej i pozbawiono uczniów tak istotnego elementu kształcenia, jakim są i były zawsze systematycznie prowadzone praktyki sceniczne. Zamiast zlikwidowanych prywatnych szkółek i studiów utworzono przy zakładach pracy, domach kultury i różnych organizacjach polityczno-społecznych zespoły pieśni i tańca ludowego, które wszakże pełniły zupełnie inną, parapolityczną rolę. O kształceniu specjalistów w różnych dziedzinach sztuki baletowej na poziomie akademickim nie było mowy. Postarano się jedynie w 1948 r. o pewną znikomą liczbę miejsc dla polskich artystów na wydziałach pedagogicznych i baletmistrzowskich moskiewskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej i leningradzkiego konserwatorium, gdzie programy były opracowane jednostronnie i zdradzały cechy artystycznego zacofania w stosunku do tendencji panujących w światowym balecie.

Doprowadzono do likwidacji samodzielnych zespołów baletowych. Pozostawiono jedynie balety przyoperowe, które zgodnie z prawami, rządzącymi tą sztuką, znacznie wolniej dochodziły do pełnej gotowości artystycznej, aniżeli działo się to w operze. Toteż mechanicznie wcielono je, jako słabsze, do oper na prawach działu, a tym samym pozbawiono je, umożliwiającej im prawidłowy rozwój, autonomii i oddano we władanie osób niefachowych, jakimi w dziedzinie baletu byli dyrygenci, reżyserzy

czy śpiewacy, kierujący teatrami operowymi. Był to jeszcze jeden krok wstecz nie tylko w stosunku do polskich tradycji, ale i do modelu organizacyjnego przyjętego w niekomunistycznym świecie.

Nikt z urzędników natomiast nie zatroszczył się o skoordynowanie zapotrzebowania na nowe kadry w powstających bez kontroli placówkach, korzystających z zawodowych tancerzy (opery, operetki, zawodowe zespoły pieśni i tańca) z możliwościami szkolnictwa baletowego, co po pewnym czasie dało o sobie znać w formie stałego deficytu młodych artystów, a w rezultacie do nieprawidłowej gospodarki kadrą artystyczną.

Negatywne skutki tej pseudoreformy nie od razu ujawniły się w całej pełni. Bardzo prędko całkowicie zaniknął tak dynamiczny w poprzednim okresie nurt tańca ekspresjonistycznego, a nie zaistniał w ogóle taniec *modern,* przeszczepiony ze Stanów Zjednoczonych na grunt europejski na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i rozwijający ciekawe for-

Jezioro Łabędzie Piotra Czajkowskiego. Eugeniusz Jakubiak i Iwona Wakowska. Reżyseria i choreografia Witold Borkowski, scenografia Irena Lorentowicz. Teatr Wielki w Łodzi, 1968

my. Balet klasyczny natomiast, mimo restrykcji wynikających z politycznej izolacji kraju od Zachodu i ogólnie obowiązującego w kulturze modelu, zachowywał jeszcze przez kilkanaście lat swoje najcenniejsze wieloletnie tradycje. Artyści, rekrutujący się z czasów sprzed II wojny światowej oraz pierwsze powojenne pokolenia ich wychowanków, umieli dosyć zręcznie omijać różne ideologiczne restrykcje, jak np. próby usunięcia z repertuaru polskich scen baletowych popularnego i lubianego *Pana Twardowskiego* z muzyką Różyckiego za szlacheckie pochodzenie tytułowego bohatera, a z sugerowanego przez władze repertuaru baletu radzieckiego wybierali niemal wyłącznie dzieła o wartościach ogólnoludzkich, jak balety z muzyką Prokofiewa czy *Fontanna Bachczysaraju* Asafiewa, osnuta na siedemnastowiecznej tragedii wziętej w jasyr tatarski Marii Potockiej. Zachowywali również styl choreografii i tradycyjne aktorskie podejście do ról. Chętnie też realizowali nowe polskie balety o charakterze narodowym, z których jednak żaden nie przetrwał próby czasu, starali się przywrócić polskiej scenie baletowej wielkie dzieła przeszłości, jak balety Czajkowskiego czy *Giselle* Adama w wersjach ułatwionych, dostosowanych do skromnych jeszcze możliwości technicznych ówczesnych polskich tancerzy. Tradycyjne, powszechnie obowiązujące formy tych baletów zaczęły pojawiać się na polskich scenach baletowych od 1960 r., najczęściej w opracowaniach artystów radzieckich.

Wszystkie te działania miały jednak charakter doraźny, intuicyjny, dyktowany potrzebami chwili. Polskiemu baletowi zabrakło ogólnej, perspektywicznej wizji, gdyż nie było ludzi, którzy staraliby się świadomie kształtować jego przyszłość nawet w narzuconej, niekorzystnej sytuacji. Toteż, mimo sporadycznych osiągnięć, ogólny stan baletu coraz bardziej się pogarszał, tracił on własne oblicze i charakter w miarę, jak wiek eliminował z szeregów czynnych zawodowo artystów przedwojennych: choreografów Jerzego Kaplińskiego, Stanisława Miszczyka, Eugeniusza Paplińskiego, Feliksa Parnella oraz przedstawicieli pierwszego powojennego pokolenia: Witolda Borkowskiego, Jerzego Gogóła, Witolda Grucy, Zbigniewa Koryckiego. Wraz z nimi odchodziły stopniowo w przeszłość wypracowane w ciągu półtora wieku cechy charakterystyczne, stanowiące o indywidualnym obliczu polskiego baletu.

Pierwszym, bezcennym i podstawowym elementem, jaki zagubiono już nie tyle z winy władz, ile z powodu beztroski samego środowiska, była wypracowana przez pokolenia utalentowanych pedagogów, dostosowana do potrzeb polskiego tancerza, metodyka nauczania tańca klasycznego i charakterystycznego, kształcąca tancerzy przede wszystkim jako wszechstronnych wykonawców różnego rodzaju tanecznych i aktorskich zadań bez przywiązywania nadmiernego znaczenia do błyskotliwości wirtuozowskiej techniki. Najwybitniejszymi przedstawicielami tej szkoły byli w okresie powojennym m.in. Zygmunt Dąbrowski, Irena Jedyńska, Barbara Karczmarewicz, Maria Lucas, Olga Sławska, Irena Szymańska i nic poza lekkomyślnością

nie stało na przeszkodzie, by młodzi, początkujący nauczyciele przejęli tę metodykę od starszego pokolenia. Nie pomyślano jednak o tym na czas, toteż gdy około 1960 r. ostatni przedstawiciele dawnej szkoły przeszli na emeryturę, polskie szkolnictwo baletowe znalazło się u progu kryzysu. Przeszczepiono więc pośpiesznie, w sposób nie do końca przemyślany, metodykę radziecką nie troszcząc się o przystosowanie jej do potrzeb, innego przecież niż radziecki, psychofizycznego typu polskiego tancerza. Sprawę tę pogarszał fakt coraz częstszego angażowania pedagogów radzieckich, którzy nie rozumieli albo lekceważyli odmienne predyspozycje swoich polskich podopiecznych. W rezultacie polski tancerz od chwili wstąpienia do szkoły baletowej do końca swej pracy zawodowej pochłonięty był i jest nadal niemal wyłącznie mozolnym pokonywaniem trudności technicznych, wynikających z niedostosowanej do jego potrzeb metody kształcenia. I to, co gorsza, bez wybitnych rezultatów. Ta swoista walka z wiatrakami w krótkim czasie doprowadziła do zaniku wrodzonych aktorskich predyspozycji polskich tancerzy, stłumienia rysujących się wyraźniejszych indywidualności scenicznych, czyniąc z polskich artystów baletu lepiej lub gorzej wyćwiczone automaty. Do legendy niemal przeszły już wybitne osobowości pierwszych pokoleń powojennych, jak Barbara Bittnerówna, Alicja Boniuszko, Elżbieta Jaroń, Bożena Kociołkowska, Olga Sawicka, Witold Gruca, Bronisław Kropidłowski, Zbigniew Strzałkowski, Stanisław Szymański, Wojciech Wiesiołłowski, by wymienić tych najpowszechniej znanych.

Istotnym elementem dawnych tradycji, elementem, który w szybkim tempie zaczął znikać z polskich scen baletowych, był taniec narodowy. Proces ten, zgodny z ogólnoświatowymi trendami, przyspieszyły warunki izolacji i ograniczeń, na które skazany był balet w czasach stalinowskich. Rodziło to monotonię oraz powodowało z obu stron rampy przesyt tańcem klasycznym, charakterystycznym i jednostronnym repertuarem. Toteż nawiązanie kontaktów z baletem zachodnim, które nastąpiło na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, skierowało uwagę polskich tancerzy ku takim nowym zjawiskom, jak Balet XX Wieku Maurice'a Béjarta, różne kierunki tańca *modern,* taniec jazzowy itp. A ponieważ nikt nie zatroszczył się o wykształcenie prawdziwie fachowych pedagogów tych nowych technik, ich znajomość do dziś jest wśród polskich artystów baletu wyrywkowa, niepełna i powierzchowna, co oczywiście uniemożliwia im osiągnięcie znaczących sukcesów w tej dziedzinie.

Wszystkie te niekorzystne procesy doprowadziły do współczesnej, niepokojącej i niebezpiecznej dla przyszłości polskiej sztuki baletowej sytuacji, sprzecznej ze zjawiskami, charakterystycznymi dla tej sztuki w wielu krajach. Podczas gdy na świecie profesjonalny artysta baletu, przede wszystkim tancerz i choreograf, musi dogłębnie znać wszystkie współczesne techniki, jego polski odpowiednik zna je w najlepszym wypadku nader powierzchownie. Ogromne znaczenie przypisuje się obecnie wydobyciu maksimum aktorskich walorów nawet w tak tradycyjnych rolach, jak znane

Balet *Giselle* w Teatrze Wielkim w Warszawie, 1968. Maria Krzyszkowska i Gerard Wilk

postaci z baletu Czajkowskiego czy *Giselle*, w polskim balecie zwraca się uwagę jedynie na techniczną poprawność. W wielu krajach obserwuje się coraz częściej powrót do rodzimych, indywidualnych tradycji jako źródeł inspiracji, natomiast większość polskich tancerzy nie umie zatańczyć mazura, inne tańce narodowe wykonuje żałośnie, a lekceważy wszystkie. Współczesny polski balet zaprzepaścił całkowicie swe dawne, piękne tradycje, a nie zdołał stworzyć nowych wartości.

Osiągnięcia polskiej sztuki baletowej

Nie wolno jednak przemilczać dokonań, których przecież nie brakowało w okresie po 1945 r. Najwcześniej pojawił się Polski Zespół Tańca, placówka powołana do życia w 1954 r. przez znawcę i miłośnika narodowej tradycji tanecznej Eugeniusza Paplińskiego. Celem założyciela było stworzenie teatru, poświęconego całkowicie kultywowaniu i rozwijaniu w baletowych, artystycznie przetworzonych formach narodowych inspiracji tanecznych. Pomyślny rozwój tego zespołu został przerwany w 1961 decyzją Ministerstwa Kultury.

Innym cennym zjawiskiem stał się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych gdański teatr tańca Janiny Jarzynówny-Sobczak. Na monotonnym, klasyczno-charakterystyczno-radzieckim tle repertuaru innych scen baletowych tego okresu Jarzynówna, uczennica pedagogów z kręgu niemieckiego tańca ekspresjonistycznego, absolwentka studiów aktorskich, tworzyła dzieła nowe, bardzo indywidualne w swoim kształcie formalnym, a bliskie w swej treści emocjonalnej i fabularnej ówczesnym ludzkim problemom. Jej teatr tańca zdobył ważną pozycję krajową nie tylko w dziedzinie baletu, ale w polskim teatrze w ogóle. Do najwybitniejszych jej prac można zaliczyć: *Dafnis i Chloe*, muz. Ravela (1958); *Harnasie,* muz. Szymanowskiego (1960); *Cudownego mandaryna*, muz. Bartoka (1960); *Niobe,* muz. Łuciuka (1967); *Tytanię i osła,* muz. Turskiego (1967).

Największe po wojnie osiągnięcia zawdzięcza polski balet twórczości i talentowi Conrada Drzewieckiego, choreografa opery poznańskiej (1963 – –1973), założyciela (1973) i dyrektora (do 1987) Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, jedynego niezależnego baletu polskiego w tych czasach. Drzewiecki odbył solidne i wszechstronne studia nad warsztatem choreograficznym w ciągu kilkuletniego pobytu we Francji. Znał wszystkie współcześnie używane techniki taneczne, ale najchętniej wypowiadał się poprzez taniec *modern.* Inspirowała go muzyka, przeważnie współczesna, często polska. Jego Teatr Tańca znajdował się w ciągłych krajowych i zagranicznych objazdach, zdobył pierwszoplanową pozycję w Polsce, a uznanie zagranicy tam, gdzie występował jego zespół. W twórczości tego artysty szczególnie ważną pozycję zajmuje *Krzesany* z muzyką Kilara (1977), przetworzenie motywów góralskich – wyjątkowo udana propozycja współ-

Krzesany Wojciecha Kilara. Choreografia Conrad Drzewiecki, scenografia Jan Bernaś. Polski Teatr Tańca w Poznaniu, 1977

czesnego, twórczego wykorzystania w balecie narodowych inspiracji ludowych. *Krzesanego* należy uznać za najwybitniejsze powojenne dzieło baletowe. Z wielu innych dokonań Drzewieckiego można wymienić, na przykład, *Adagio na smyczki i organy*, muz. Albinoniego (1967); *Cudownego mandaryna*, muz. Bartóka (1970); *Adagietto,* muz. Mahlera (1974); *Modus vivendi,* muz. Kuźnika (1975); *Odwieczne pieśni,* muz. Karłowicza (1975). Od 1988 r. Polski Teatr Tańca pracuje pod kierunkiem Ewy Wycichowskiej.

Żadnej z pozostałych scen baletowych nie udało się ukształtować własnego stylu, choć wiele z nich miewało interesujące okresy i ciekawe premiery. Wytworzeniu się własnych tradycji nie sprzyjały artystyczno-organizacyjne ograniczenia, wynikające z niefortunnego usytuowania baletu w teatrze operowym i częstych zmian na stanowiskach kierowniczych. Coraz też wyraźniej dawał się odczuć narastający deficyt wysoko kwalifikowanych kadr, który mogła zlikwidować tylko generalna reforma szkolnictwa, co było w tamtych czasach niemożliwe, gdyż wiązałoby się ze zburzeniem struktur wzorowanych na radzieckich. Co jakiś czas więc pojawiały się próby chociaż częściowego ratowania sytuacji. Najważniejszą sprawą było odnowienie kadr pedagogicznych oraz podnoszenie ich kwalifikacji. W tym też zakresie udało się zdziałać najwięcej, gdyż różne próby podejmowane przez ludzi dobrej woli zakończyły się wreszcie powołaniem do życia

Zaocznego Magisterskiego Studium Nauczycieli Tańca (1972; obecna nazwa Studium Pedagogiki Baletu) przy wydziale V warszawskiej Akademii Muzycznej. Studium to stało się zalążkiem akademickiego zaplecza dla polskiego baletu i przyczyniło się do poprawy poziomu i liczebności kadry pedagogicznej, choć nie zdołało rozwiązać do końca zapewnienia polskiemu baletowi wystarczającej kadry fachowców w dziedzinie teoretycznej wiedzy o sztuce baletowej, baletmistrzostwa i choreografii. Sytuacja ta, wyraźnie zarysowana już w latach osiemdziesiątych, w latach dziewięćdziesiątych przybrała alarmujące rozmiary. Polskiemu baletowi zaczęło brakować najważniejszych dla jego istnienia i rozwoju specjalistów – twórczych choreografów. Najmłodsi spośród działających przekroczyli w tym czasie czterdziesty rok życia. Młodym kandydatom zabrakło możliwości zdobycia koniecznej w tej artystycznej specjalności wielce różnorodnej i skomplikowanej wiedzy oraz możliwości debiutu i rozwijania praktycznej działalności.

Przyczyn tego szybkiego narastania deficytu fachowych kadr nie należy wszakże upatrywać wyłącznie w wadach i niedostatkach systemu szkolnictwa. Innym, ważnym, choć nie decydującym, powodem jest stały odpływ najzdolniejszych młodych tancerzy do zespołów zagranicznych, którego nie równoważą powroty tych, którzy zakończywszy własną karierę wykonawczą zasililiby krajowe kadry nauczycieli, baletmistrzów i choreografów, jak to się działo w przeszłości. Zjawisko powrotu do kraju doświadczonych fachowców zanikło po 1945 r., gdy wybitni artyści, których losy wojenne skierowały na Zachód, ze względów politycznych pozostali na emigracji. W późniejszych czasach na decyzje o kontynuowaniu kariery poza krajem wpływały względy artystyczne – zapóźnienie polskiego baletu w stosunku do Zachodu – połączone z czynnikami ekonomicznymi.

W wyjątkowo trudnym położeniu znalazła się po 1945 r. polska myśl teoretyczna w dziedzinie baletu. Nie powstała i do dziś nie istnieje żadna placówka ani o charakterze badawczo-naukowym, ani muzealno-archiwalnym, nigdzie też nie kształci się specjalistów na poziomie akademickim. Spośród najwybitniejszych teoretyków czasów przed 1939 r. nie pozostał praktycznie nikt, gdyż Henryk Liński, wywieziony w 1940 r. z Wilna na wschód, przepadł bez wieści, Jan Ostrowski pozostał w Londynie na emigracji, a Stanisław Głowacki zmarł już w 1947 r. Toteż w pierwszym po wojnie okresie krytyką baletową zajmowali się ponownie pisarze o przygotowaniu muzycznym, a szeroko pojętą publicystyką, obejmującą oprócz recenzji również artykuły problemowe i wydawnictwa książkowe, praktycy z dziedziny tańca, zainteresowani teorią. Dopiero w następnym pokoleniu pojawiło się kilkoro badaczy i pisarzy, którzy – dysponując naukowym przygotowaniem w postaci humanistycznych studiów uniwersyteckich, a często i praktyczną znajomością baletu – zdobywali szeroko pojętą wiedzę o tej dziedzinie sztuki drogą żmudnego samokształcenia. Ta nieliczna kadra, pozbawiona jakiegokolwiek zorganizowanego zaplecza i mająca nie-

Skrzypek opętany Macieja Małeckiego. Inscenizacja, reżyseria, choreografia Ewa Wycichowska, scenografia i kostiumy Ryszard Kaja. Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, 1991

wielkie możliwości publikacji wyników swoich badań, zdołała jednak ogłosić wiele pozycji książkowych, zapewnić krajowym encyklopediom fachowe opracowania haseł baletowych, nawiązać autorską współpracę z wieloma zagranicznymi ośrodkami badawczymi. Wymienić tu należy nazwiska: Pawła Chynowskiego, Grażyny Dąbrowskiej, Bożeny Mamontowicz-Łojek, Janiny Pudełek, Ireny Turskiej. Gromadzeniem pamiątek po polskiej baletowej przeszłości zajmuje się od początku swego istnienia Muzeum Teatralne w Warszawie, a w 1973 r. udało się doprowadzić do powstania fachowego magazynu „Taniec", który do 1988 r. ukazywał się nieperiodycznie. Przeniesiony w 1992 r. do Warszawy stał się wprawdzie kwartalnikiem, ale pod koniec 1994 r. zawieszono bezterminowo jego działalność ze względów ekonomicznych.

Spośród cyklicznych imprez ogólnopolskich trzeba wymienić Łódzkie Spotkania Baletowe, które od 1968 r. stanowią utrzymany w rytmie dwuletnim przegląd wydarzeń krajowych i umożliwiają poznanie różnych zespołów zagranicznych. Ostatnim, liczącym się w skali ogólnokrajowej, wydarzeniem był obchodzony w 1985 r. jubileusz 200-lecia istnienia polskiego baletu. Po roku 1989 trudności ekonomiczne, wspólne we wszystkich dziedzinach kultury, uniemożliwiły podjęcie generalnej reformy struktur

organizacyjnych i systemu kształcenia w różnorodnych, koniecznych baletowi specjalnościach, a walka o codzienny byt zmusiła polski balet do czasowej rezygnacji z wyższych ambicji na rzecz utrzymania tej sztuki przy życiu.

Bibliografia

CIEPLIŃSKI Jan, 1956, *Szkic dziejów baletu polskiego,* Londyn.
GŁOWACKI Stanisław, 1938, *Balet, taniec sceniczny, szkolnictwo taneczne*, „Scena Polska" 1937/38, Warszawa.
LIŃSKI Henryk, 1930, *Dzieje baletu w Polsce,* w: Mateusz Gliński (red.), *Taniec,* t. II, Warszawa.
MAMONTOWICZ-ŁOJEK Bożena, 1972, *Terpsychora i lekkie muzy,* Kraków.
MAMONTOWICZ-ŁOJEK Bożena, 1978, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym,* Kraków.
MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1967, *Teatr czasu wojny 1939 – 1945,* Warszawa.
OSTROWSKI Jan, 1936, *Przegląd ideologiczny polskiej sztuki tanecznej,* „Scena Polska", Warszawa.
PUDEŁEK Janina, 1968, *Warszawski balet romantyczny 1802 – 1866*, Kraków.
PUDEŁEK Janina, 1969, *Z dziejów baletu*, Warszawa (wyd. II uwspółcześnione i rozszerzone jako *Z historii baletu,* Warszawa 1981).
PUDEŁEK Janina, 1981, *Balet warszawski w latach 1867 – 1915,* Kraków.
TURSKA Irena, 1962, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków (wyd. II uaktualnione i rozszerzone 1983).
TURSKA Irena, 1983, *Almanach baletu polskiego 1945 – 1974,* Kraków.

PANTOMIMA

Karol Smużniak

Pojęcie pantomimy * Rys historyczny * U progu nowoczesnej pantomimy – Jean Gaspard Deburau * Renesans sztuki ruchu i gestu w XX wieku * Język pantomimy – „mim czysty" Étienne'a Decroux * Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego * Polska „szkoła pantomimy" – inne teatry * Ku teatrowi granicznemu – Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury

Pojęcie pantomimy

Słowo „pantomima" pochodzi od złożonego wyrazu greckiego *pantomimós*. Człon *panto* to rozszerzony temat przymiotnika *pas* (wszystek), który w dopełniaczu brzmi *pantós*; drugi człon wiąże się etymologicznie z greckim czasownikiem *mimeomai* (naśladuję) i od niego powstały nazwy *mimós* (przedstawienie farsowe oparte na mimice, gestykulacji, także aktor mimiczny – mim) oraz *mimetes* (naśladowca). W dosłownym sensie „pantomima" to sztuka naśladowania wszystkiego za pomocą gestów i wyrazu twarzy (mimiki).

Współcześnie pojęcie „pantomimy" obejmuje różne zjawiska:

– typ widowiska scenicznego, w którym wyodrębnił się m i m s o l o w y (Marcel Marceau we Francji, Ladislav Fialka i Boleslaw Polivka w Czechosłowacji, Helfrid Foron w Niemczech, Samy Molcho w Austrii) i t e a t r p a n t o m i m y (Wrocławski Teatr Pantomimy, Els Joglars w Barcelonie, Divadlo na Zábradli w Pradze, Divadlo na Provasku w Brnie);

– technikę działania aktorskiego;

– komunikację niewerbalną człowieka (język ciała).

Rys historyczny

W świetle badań archeologicznych, etnograficznych i antropologicznych pantomima jest najprawdopodobniej najstarszą formą ekspresji, z której rozwinął się teatr. Tańce myśliwskie pierwotnego człowieka przeistoczyły się w tańce totemiczne i zoomisteria. Współcześnie pierwiastki tych form

możemy zaobserwować w niektórych przedstawieniach ludowych na wszystkich niemal kontynentach. Wraz z rozwojem religii i stopniową antropomorfizacją przedstawień miejsce zwierząt zajęli bogowie i bohaterzy. Ich imiona zachowały się w mitach, pieśniach i mimicznych tańcach. Tak wykształciły się misteria – przedstawienia dramatyczne ku czci bogów (Ozyrys, Bela-Marduk, Mitra, Rama i Kriszna). Z misteriami ku czci Demeter i różnymi formami czci Dionizosa wiąże się narodziny teatru starożytnej Grecji. O tym, że antyczny taniec (*pyrrhicha*, *emmaleia*, *sikinnis*, *kordaks* – *mimétoque*) nosił charakter pantomimy pisali Platon (ok. 427 – 347 p.n.e.), Plutarch (ok. 45 – 120) i Lukian (ok. 120 – 180). Gdy epos i starożytny dramat sławiły bogów i herosów, w Megarze i Wielkiej Grecji rozwinęła się farsa typu *phlyakes*, która zagarnęła dla siebie wszystkie pomniejsze indywidua: wydrwigroszów, złodziei, rajfurów, hetery, nicponi – i za pomocą pantomimy naśladowała „z natury" te typy ludzkie.

Na podłożu italijsko-rzymskiego folkloru wykształciły się widowiska w postaci farsy ludowej, zwane *fabula atellana* i *mimus* – farsa mimów, które łączył pospolity temat żartów – cudzołóstwo. Trywialniejszy był *pantomimus*, rodzaj tańca, widowisko oparte na wyrazistej mimice i lubieżnych ewolucjach tanecznych do wtóru pieśni i muzyki. Z czasów panowania cesarza Oktawiana Augusta (63 p.n.e. – 14 n.e.) znane są postacie dwóch wspaniałych pantomimistów: Pyladesa i Batyllusa. Reprezentowali oni dwa odrębne typy aktora mimicznego. Z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć, że Pylades był protoplastą smutnego i tragicznego Arlekina, a Batyllus – klowna cyrkowego.

Kontynuatorami sztuki pantomimicznej we wczesnym średniowieczu byli wędrujący tzw. *ioculatores* (żartownisie) – tancerze, pieśniarze, poeci i muzycy. W XIV i XV wieku obok misteriów i pasji zawierających dialogi grywano także misteria mimiczne. Angielskie interludium i francuska farsa nosiły wyraźne cechy mimu antycznego.

W szesnastym stuleciu we Włoszech powstała *commedia dell'arte*, w której aktorzy przedstawiali różne typy ludzkie, wykorzystując pantomimę, akrobatykę, taniec i muzykę. Najważniejszym środkiem ekspresji aktora był ruch i gest całego ciała. Z komedii *dell'arte* zapożyczono tak typowe dla pantomimy XVII i XVIII wieku postaci Arlekina, Pierrota i Kolombiny. Dzięki objazdowym występom trup włoskich ten typ przedstawień znano w całej Europie, w tym także w Czechach i w Polsce.

Na przełomie XVII i XVIII wieku we Francji wobec monopolu teatrów uprzywilejowanych teatry jarmarczne wydoskonaliły różne typy widowisk, w tym i pantomimę. Tak powstały pierwsze tego typu przedstawienia i pierwsze teatrzyki pantomimy.

W połowie XIX wieku pantomima zmieniła się pod wpływem Jeana Gasparda Deburau, jednego z największych reformatorów postaci Pierrota, który zasadniczo wpłynął na treść i formę światowej pantomimy.

U progu nowoczesnej pantomimy – Jean Gaspard Deburau

Na scenie paryskiego teatrzyku Funambules Jean Gaspard (zwany także Baptiste) Deburau (1796 – 1846) stworzył postać Pierrota, która znacznie odbiegała od historycznych wzorów. Wymyślił dla niego kostium, uwypuklił białą twarz, chowając włosy pod ciasną czarną czapeczkę. W równym stopniu co strój zmienił charakter Pierrota i znacznie rozbudował jego rolę w pantomimie, czyniąc go główną postacią całej akcji. Skrępowany słabymi librettami i szablonem tradycyjnego mimu stopniowo tuszował prostactwo czy nawet wulgarność dawnego Pierrota. Nadał mu delikatność charakteru, a jego rozpustność przekształcił w galanterię. Aktorstwo Deburau rozwijało się od roli Pajaca, przez pantomimę akrobatyczną i cyrkową do pantomimy, która obrazowała ówczesne życie i ówczesnego człowieka. Deburau zamiast posługiwać się konkretnymi rekwizytami przedstawiał je w sposób umowny: „rozmawiał" z wyobrażanymi przedmiotami, „mówił" za nie, wyjaśniał ich dramatyczną sytuację. Pantomimę grywano wówczas jak balet, dla każdej sceny wyznaczony był czas, dokładna liczba taktów muzyki, a mimowie związani byli z muzyką jak tancerze. Deburau łamał tę konwencję swoimi improwizacjami. Od żywiołowej komiki przechodził do świadomego komizmu, z błazna zmieniał się w aktora, a zamiast prostactwa i wulgarności wprowadził filozoficzną refleksję, poetycki nastrój i zdrowy rozsądek.

Renesans sztuki ruchu i gestu w XX wieku

Nowe poglądy na sztukę ruchu i gestu są związane z działalnością Françoisa Delsarte'a, który w latach 1839 – 1859 nauczał zracjonalizowanego ruchu i gestu, tzw. estetyki stosowanej. Reformatorem tańca był także Szwajcar Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950). Był on przekonany, że to muzyka decyduje o geście i ruchu aktora na scenie. Jego wpływ na teatr uwidocznił się w pracach (aranżacja przestrzeni do dwóch widowisk baletowych Dalcroze'a – 1912, 1913) Adolphe'a Appii, Jacques'a Copeau (1879 – 1949) oraz w balecie (Mary Wigman, Rudolf Laban, Kurt Joos, Maria Rambert, Jerome Robbins, Siergiej Diagilew).

Z poszukiwań tych wyłoniła się zasada u s y s t e m a t y z o w a n i a gestu, mimiki i ruchu, tj. kroku i chodu, pozycji indywidualnej aktora i organizacji ruchu na scenie.

Adolphe Appia był pierwszym z twórców tzw. Wielkiej Reformy Teatru, który powiedział wprost: „Być artystą, to przede wszystkim nie wstydzić się własnego ciała, ale kochać je we wszystkich ciałach, nie wy-

łączając swojego [...]. Artysta – twórca sztuki żywej w każdym ciele widzi swoje własne; w każdym ruchu innego ciała czuje ruchy swojego i w ten sposób żyje cieleśnie w ludzkości; wyraża ludzkość [...] w wielkim, żywym symbolu ożywionego, oddychającego swobodą żywego ciała" (Appia, 1974, s. 145 – 146). Ta idea znalazła pełny wyraz w działalności artystycznej Isadory Duncan, Loie Fuller, Sady Yacco i Charliego Chaplina.

W roku 1915 Jacques Copeau założył specjalną szkołę czy też laboratorium sztuki aktorskiej, gdzie uczono m.in. mimiki, pantomimy, tańca, rytmiki i gimnastyki. Do najważniejszych zajęć należały tam, wyniesione ze szkoły Dalcroze'a, ćwiczenia z maską, która miała wyłączyć z działań indywidualne cechy twarzy aktora i skupić uwagę na bezosobowym, odsłoniętym ciele, na jego ekspresji, na uniwersalizmie gestów i ruchów. Ze szkoły Vieux-Colombier Jacques'a Copeau wyrosła sztuka „mimu czystego" (*mime pure*) Étienne'a Decroux. To, co było dla Copeau środkiem, dla Decroux stało się celem.

Język pantomimy – „mim czysty" Étienne'a Decroux

Wykorzystując zdobyte w szkole Copeau doświadczenia, Étienne Decroux założył w roku 1941 własną szkołę. Uczono tam takich przedmiotów, jak: gimnastyka akrobatyczna i zwykła, lekkoatletyka, taniec klasyczny, ekspresja ciała, dykcja wraz z impostacją, recytacja chórów antycznych, japoński nô, śpiew, modelarstwo, kostiumologia, historia muzyki, filozofii, literatury i teatru. Szeroki kontekst kulturowy miał pomóc mimowi w analizie każdego ruchu, aby nadać mu charakter „języka". W ten sposób został stworzony po raz pierwszy swoisty podręcznik nowoczesnej pantomimy.

Étienne Decroux wraz z Jeanem-Louis Barraultem stworzyli – dziś powszechnie stosowany w sztuce pantomimy – krok w miejscu. Decroux pracował nad wydobywaniem energii z pojedynczych mięśni i nad zasadą przeciwwagi ciała. Analizując ruch naturalny w geście, wskazał, że mim (aktor) musi wyjść od „punktu zerowego" i przez analizę odrzucić te części ruchu, które dla samej informacji są zbędne, musi zatem dokonać skrótu, fazowania ruchu, co w konsekwencji ma doprowadzić do syntezy artystycznej. Odbiorca tę „inność" ruchu mima wyraźnie odróżnia od ruchu spotykanego w życiu codziennym. „Operacja" fazowania miała przywołać sens symboliczny ruchu gestycznego. „Ciało mima przekształca się bezustannie. Przyglądając się każdemu ze stanów, przez które przechodzi, jesteśmy świadkami wielorakich i różnorodnych odczuć [...]. Każda poza jest jakby zagęszczonym dramatem, doskonałym i skończonym [...]. Jest oryginalnym środkiem wyrazu i na tym właśnie polega istota mimu" (Dorcy, 1958; cyt. za: Hera, 1975, s. 283).

Decroux pracował kolejno nad dłonią, głową, chodzeniem, korpusem, uważając go za najważniejszą część ciała mima. Nowa pantomima stała się zatem „mową" całego ciała i to wyrażanie myśli ciałem nazwał Decroux ekspresją ciała (*expression corporelle*), a sztukę pantomimy – mimem ciała (*mime corporelle*). Aby odciąć się od tradycyjnej pantomimy, od dekoracji, muzyki i kostiumu, swój mim oparł wyłącznie na wystudiowanym i kontrolowanym ruchu ciała, na skupieniu wewnętrznym i ciszy, nazywając go mimem czystym. Rozumiał, że mim jest całkowicie zależny od ciała i jest całkowitą wypowiedzią ciała ludzkiego, ponieważ jest mową ciała. Tak to pojęcie mimu zostało „zdefiniowane" na nowo.

Uprawiany od 1947 r. przez Marcela Marceau mim jest kontynuacją sztuki Decroux, ale i powrotem do Deburau. Marceau połączył wyrafinowaną sztukę Decroux z ludową tradycją, stworzył Bipa – popularnego bohatera ulicy (Marceau, 1978) na wzór chaplinowskiego trampa w kinie i tym samym uczłowieczył „mim czysty".

Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego

W pierwszych miesiącach 1956 r. przy Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu Henryk Tomaszewski założył Studio Pantomimy. Byłemu soliście, tancerzowi Opery Wrocławskiej nie wystarczały środki ekspresji tańca klasycznego, szukał form bogatszych, nie skrępowanych klasycznymi regułami sztuki. Po dwu pierwszych programach (4 listopada 1956 i 16 grudnia 1957) 1 stycznia 1958 r. zespół Henryka Tomaszewskiego został uznany za teatr zawodowy, otrzymał fundusze z budżetu miasta i województwa, własny statut organizacyjny i przyjął nazwę Wrocławski Teatr Pantomimy. 26 stycznia 1959 r. teatr został upaństwowiony.

W czerwcu 1958 r. Tomaszewski próbował zostać stypendystą szkoły pantomimy Étienne'a Decroux, miał nawet list polecający Jeana-Louis Barraulta, ale ówczesne władze Polski nie wyraziły na to zgody. Decyzja ta odcięła jakiekolwiek bezpośrednie wpływy artystyczne *mime pure* na młody zespół polski. Własne doświadczenia Henryka Tomaszewskiego miały decydować o estetyce teatru wrocławskiego. Powstał jedyny w swoim rodzaju teatr pantomimy i z pewnością nie był to „mim czysty" Decroux czy solowy mim ciała Marceau.

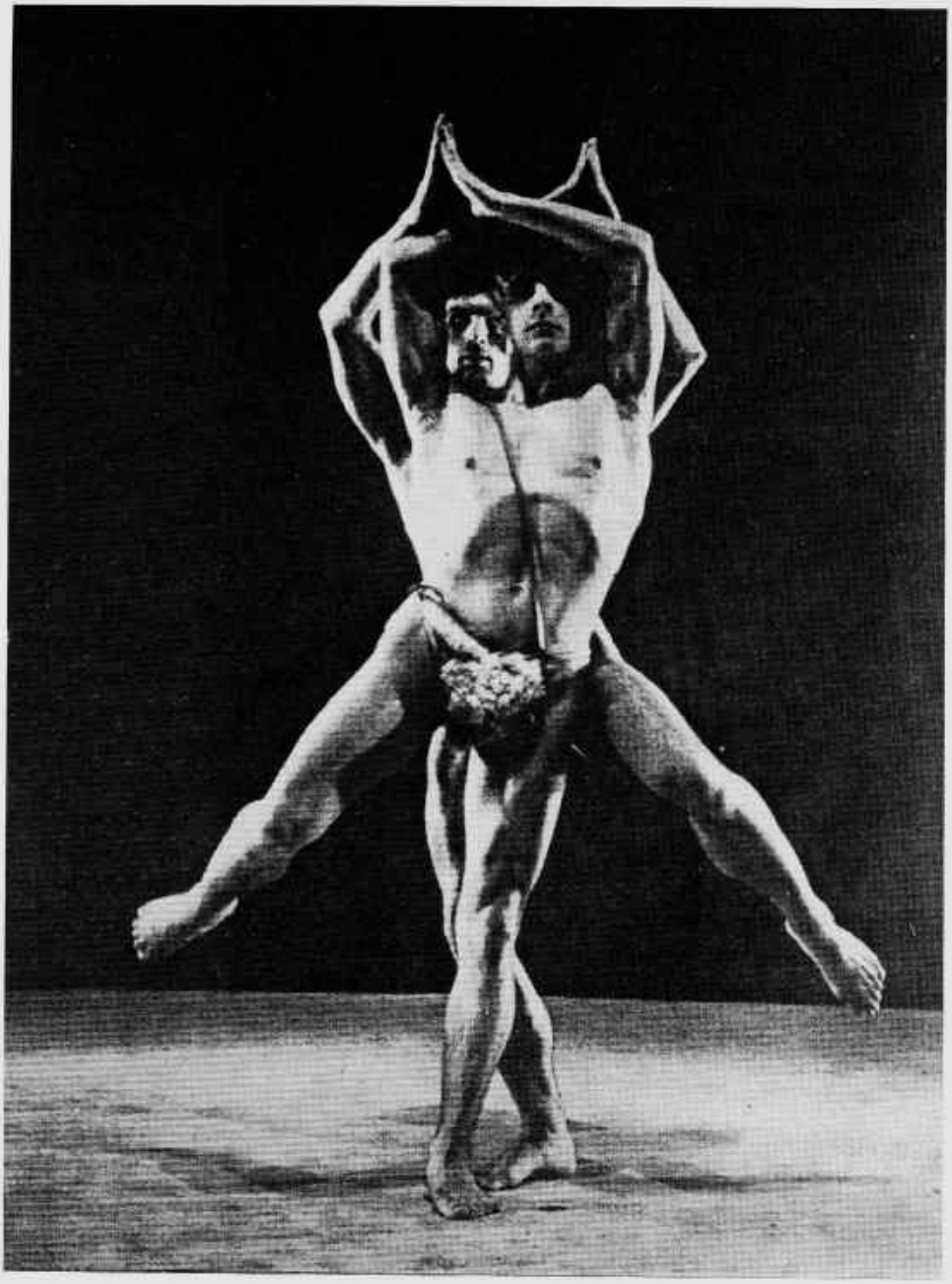
Poszukiwania Tomaszewskiego dotyczyły jednocześnie zjawiska ruchu i formuły teatru. Źródła i sens swych poszukiwań wyjaśnił w kilka lat później następująco: „Cała sztuka współczesna stanowi, na dobrą sprawę, przykład dewaluacji słowa. Słowo staje się bełkotem, tracąc swoją funkcję porozumienia [...], ale ludzie nie są pozbawieni uczuć, tęsknoty za uczuciami [...]. I tu właśnie na tym polu, gdzie kapituluje słowo – pojawia się ruch. Ruch omijający drażliwość słowa, pokazujący to, czego słowo ukazać

się lęka [...]. Żyjemy w epoce ruchu, ale ruchu pozornego, ruchu maszyn i mechanizmów. Człowiek, w skali i tempie nie znanym żadnym innym czasom, przenosi się z miejsca na miejsce [...]. Wszędzie nasz ruch zastępuje ruch mechanizmów [...]. Stąd powstaje w człowieku cywilizowanym odruch obrony swego ciała. I, walcząc o prawo do ruchu, człowiek zaczyna poszukiwać ekwiwalentów [...]. Tak oto teatr pantomimy staje się również ekwiwalentem jednego z konfliktów epoki technicznego dyktatu, coraz bardziej ograniczającego człowieka poprzez jego własne odkrycia i udoskonalenia. Ruch jest afirmacją życia. Poszerza moją własną egzystencję, uogólnia ją, rozprowadza, a równocześnie sumuje. Dlatego do sprawy ruchu przykładam tak wielką wagę i dlatego poprzez ruch staram się budować mój teatr" (Hausbrandt, 1969, s. 119 – 125).

Studia nad ruchem prowadziły do różnorodnych prób i doświadczeń scenicznych. W *Dzwonniku z Notre-Dame* układy ciał mimów tworzyły konstrukcje przestrzenne, przypominające budowlę architektoniczną. W *Jasełkach* – ruch pantomimiczny wzbogacony został o taniec i balet. *Maski Arlekina* były już swoistym studium historyczno-stylistycznym, w którym ruch, postacie, kostiumy i muzyka tworzyły syntetyczne obrazy stylów średniowiecza, renesansu, rokoka, baroku, romantyzmu i naszych czasów. W innych przedstawieniach nastąpiło oderwanie się od realistycznych treści, aby poprzez sublimację abstrakcyjno-poetyckiego kształtu – *Ziarna i skorupy*, analizę ruchu indywidualnego w *Walce z pytonem* i zbiorową kreację ruchu w przestrzeni – *Labirynt* dojść do syntetycznego obrazu scenicznego, którego tematem był sam r u c h (*Ruch*).

Przegląd programów Wrocławskiego Teatru Pantomimy pozwala dostrzec stałe przekształcanie się widowiska scenicznego, które od niewielkich etiud „stopniowo ewoluowało ku sztuce integralnej, a więc oddalając się od wzorów literackich ku ograniczonej pantomimicznej kreacji. Kreacja od swoistych konstrukcji przestrzennych i rozbudowanych kompozycji afabularnych, wyrastających z przekształceń, sublimacji i dewiacji ruchu jako podstawowego środka wyrazu pantomimicznego i zarazem biologicznego żywiołu istnienia – aż po groteskę, przypowieść alegorię i anegdotę dramatyczną w wielorakiej postaci" (Kelera, 1969).

Wyraźne wzorce literackie występują w *Dzwonniku z Notre-Dame* (Wiktor Hugo), *Płaszczu* (Mikołaj Gogol), *Pozamienianych głowach* (Tomasz Mann), *Z chłopa król* (Piotr Baryka), *Woyzecku* (Georg Büchner), całym „bajkowym" IV programie (Goethe, Andersen, Fredro, Sienkiewicz, Krajewska), *Bagażach* (Herman Bang). Od IX programu pojawiają się złożone inspiracje, w których mit jest głównym ogniwem widowiska. Tomaszewski stwierdza, że „dwie warstwy przedstawieniowe utrwaliły się w praktyce [...] teatru: jedna oparta o akcję literacką, druga – ukazująca pewne stany człowieczego jestestwa. Ta druga, na pewno trudniejsza w odbiorze, ma większy margines pozostawiony wrażliwości widza" („Gazeta Robotnicza" 1970, nr 41).



Gilgamesz wg eposu sumeryjskiego. Paweł Rouba, Stefan Niedziałkowski. Scenariusz i choreografia Henryk Tomaszewski, scenografia Władysław Wigura, muzyka Augustyn Bloch. Wrocławski Teatr Pantomimy, 1968

Sześć pierwszych programów miało charakter składany, ale już wtedy pojawiają się takie mimodramy, które trudno jest nazwać etiudami ze względu na poszerzoną formę sceniczną (*Płaszcz*, *Jasełka*, *Woyzeck*, *Maski*

Sen nocy listopadowej. Danuta Kisiel i Stefan Niedziałkowski. Scenariusz i choreografia Henryk Tomaszewski, scenografia Władysław Wigura, muzyka: Fryderyk Chopin, Juliusz Łuciuk. Wrocławski Teatr Pantomimy, 1971

Arlekina, *Strzelnica*, *Poczta*, *Ogród miłości*, *Suknia*). Wyraźne ograniczenie elementów składowych widowiska rozpoczyna się od programu VII, a szczególnie widoczne jest w programie IX – *Gilgamesz*, w którym *Bagaże* zostały dodane w ostatniej chwili. Program X i następne – to już jednolite spektakle monotematyczne, mające charakterystyczne cechy poetyki teatru Tomaszewskiego. Artysta łączy w nich tworzywa teatralne, bada mobilność scenografii, wykorzystuje zwolniony ruch o filmowej proweniencji. Estetyczny synkretyzm środków teatralnych właściwy teatrowi dramatycznemu został podporządkowany zbiorowej kreacji ruchu ze świadomym wyeliminowaniem słowa. Dominanta języka ciała, wielotworzywowość, archetypiczna symbolika budują struktury wielowarstwowe, złożone i wieloznaczne. W tym sensie są one „dziełami otwartymi".

Oryginalność Wrocławskiego Teatru Pantomimy polega na stworzeniu mimu zespołowego, który odbiegał od klasycznych wzorów i solowego mimu francuskiego. Dramaty pantomimiczne (choreodramy) Henryka Tomaszewskiego, pomimo oczywistych różnic tematycznych, zawsze sięgają do takich źródeł, jak: epos, obrzęd, legenda, rytuał, oniryka, mit. We wszystkich przedstawieniach Tomaszewskiego pojawiają się jakieś charakterystyczne dla mitu genotypy:

– epifanie bogów (np. *Przyjeżdżam jutro*, *Sen nocy listopadowej*);

– bohater – bóg, heros lub istota wyposażona w ponadludzkie właściwości (np. *Gilgamesz*, *Przyjeżdżam jutro*, *Akcja – sen nocy letniej*);

– święta przestrzeń (np. *Akcja – sen nocy letniej*);

– święty czas (np. *Rycerze króla Artura*);

– przeznaczenie jako istota przyczynowości (np. *Hamlet, Ironia i żałoba*, *Kaprys*);

– topos (np. *Syn marnotrawny*);

– konkretyzacja archetypów (symbole i obrazy – np. *Odejście Fausta*, *Menażeria cesarzowej Filissy*).

Spektakle budowane są w charakterystyczny dla Tomaszewskiego sposób, a mianowicie:

– powtarzają takie struktury binarne mitu, jak: *sacrum – profanum*, święto – praca, śmierć – narodziny itp.;

– wyprzedzają właściwą „opowieść" wstępem zagadką („odwrócony" mit);

– podwajają i odwracają obrazy świata (świat „na opak").

Subiektywizm inscenizatora uzewnętrznia się poprzez obraz sceniczny, który jest realny w chwili trwania, ale jednocześnie mit alienuje i obiektywizuje ten obraz w świadomości. W chwili trwania spektaklu odbierany jest przez widza jako realny i jednocześnie ponadrealny. Wspólnota przeżycia tworzy coś takiego, co Jung nazywa „nieświadomą tożsamością" (*participation mystique* – Jung, 1993, s. 416). Mit w spektaklach Tomaszewskiego jest podstawą obiektywnego i realnego procesu odbioru, sięga do archetypicznego praobrazu, zawartego w zuniwersalizowanych i nieświado-

Spór wg Pierre'a Marivaux. Scena zbiorowa. Scenariusz, reżyseria i choreografia Henryk Tomaszewski, scenografia Kazimierz Wiśniak. Wrocławski Teatr Pantomimy, 1978

mych obszarach elementarnego poczucia bytu człowieka. Ta korelacja „formy" i „pojęcia" tworzy „znaczenie", a więc system mitu, odczytywany przez widza dynamicznie, tzn. zarówno jako historia prawdziwa, jak i nierealna, co zgodne jest z celem struktury mitu. Zabieg taki Roland Barthes nazywa „umitycznieniem" mitu lub „wytworzeniem mitu sztucznego" (Barthes, 1970, s. 32, terminy – s. 40). Tomaszewskiego interesuje zatem literatura (i nie tylko), która zdolna jest zainspirować inscenizatora w takim stopniu, aby mógł wykreować własny, tzn. subiektywny, a jednocześnie uniwersalny, tzn. nadrealny, mit sztuczny.

Teatr Tomaszewskiego jest czymś znacznie więcej niż tylko teatrem pantomimy, ruchu, wyobraźni, poezji. Mit pozwala Tomaszewskiemu dotrzeć do najgłębszych „praobrazów" ludzkiej egzystencji i tym samym próbuje przywrócić świadomość sensu bytu, sensu istnienia teatru, sensu sztuki w życiu człowieka (tekst programu do *Króla siedmiodniowego*).

Polska „szkoła pantomimy" – inne teatry

W roku 1957 Tadeusz Ostaszkiewicz założył przy świetlicy Polskiego Związku Głuchoniemych w Olsztynie – amatorskie kółko teatralne. W styczniu 1958 r. w Wojewódzkim Domu Kultury pokazano nielicznej grupie ludzi głuchych i ich rodzinom sztukę *Jestem zabójcą* w języku migowym. W tym samym roku pod kierownictwem Zbigniewa Borejszy zrealizowano sztukę *Szkice kolorowe*, w których – korzystając z pomocy Henryka Tomaszewskiego – po raz pierwszy sięgnięto po pantomimę. Tak powstała Olsztyńska Pantomima Głuchych.

W lipcu 1959 r. kierownikiem zespołu został Bohdan Głuszczak, który nie znał języka migowego, ale jego pojawienie się w zespole stało się momentem zwrotnym w historii tego teatru. Zafascynowany kreacją Barraulta w filmie *Komedianci* uczył wraz z Ostaszkiewiczem aktorów gestu, mimiki i ruchu. Tak powstały spektakle: *Romans Arlekina* (1960), *Milczący komedianci* (1962), *Wielki Kacper* (1964) oraz etiudy solowe na wzór Marcela Marceau. Szczególną ekspresją pantomimiczną wyróżniły się *Miniatury* (1967), *Proces* wg Franza Kafki oraz program *Mówiący gestem* – z okazji dziesięciolecia powstania teatru. W maju 1971 r. miało premierę widowisko *Caprichos*, a kilka lat później *Apokalipsa* (1973) i *Szopka polska* (1975), w których połączono muzykę, światło, plastykę, film i słowo. Z pantomimą zaczęli współpracować znani twórcy: Conrad Drzewiecki, Krzysztof Pankiewicz, Grzegorz Królikowski i Czesław Niemen. Z tym ostatnim zrealizowano spektakl *Galatea* (1978), oparty na mitologicznych wątkach fabularnych z wykorzystaniem masek i techniki teatru marionetek.

Teatr wyjeżdżał do Stanów Zjednoczonych (1975), Wielkiej Brytanii (1976), Niemiec i Francji (1977), nawiązał kontakty z międzynarodowymi organizacjami teatralnymi. Ostatnie wielkie widowisko *Polskie requiem* do muzyki Krzysztofa Pendereckiego zrealizował Bohdan Głuszczak w roku 1988. Zmiany organizacyjne nastąpiły w roku 1991. Powołano Fundację Sztuki Pantomima Olsztyńska z przedstawicielstwami w Grenoble i Neuburgu. Prezesem został Krzysztof Gedroyć. Po dwóch spektaklach plastyka Eugeniusza Ozgi (*Labirynt* – 1990 i *Babel* – 1992) pantomima poświęciła się głównie pracy z dziećmi. Po kilku latach kryzysu – 12 stycznia 1997 r. reaktywowano działalność artystyczną Pantomimy Olsztyńskiej skromnym spektaklem (troje aktorów) *Krzyk komara.*

Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej powstało w lutym 1960 r. z inicjatywy Haliny Zemler-Zielińskiej. Był to zespół tańca, baletu nowoczesnego z elementami teatru ruchu. Początkowo Studio nie miało nazwy, własnej sali, a mimo to jeszcze w tym samym roku zrealizowano dwa blisko godzinne spektakle. Na etapie poszukiwań własnej formuły artystycznej powstały *Kręgle, Milczenie na głos i słowa* oraz *Mimodramy.* W 1962 r.

kierownictwo grupy objął Bohdan Albert Janiszewski, którego działalność doprowadziła do wyraźnego ożywienia. Ze spektaklem *Milczenie na głos i słowa* zespół wyjechał do Lille we Francji. Rok później (1963) na festiwalu w Nancy za spektakl *Mimodramy* Jerzego Wernera – trzeciego już kierownika – zespół zdobył nagrodę Radiodifussion et Television Franaise.

W roku 1967 stanowisko reżysera i kierownika zespołu objął Jerzy Kubicki, który zadbał o technikę gry aktorów. Korzystano wówczas z pomocy zespołu Henryka Tomaszewskiego. Konsultacji udzielali m.in. Stanisław Brzozowski, Zbigniew Papis, Paweł Rouba, Rajmund Klechot, a w roku 1975 – Leszek Czarnota. Owocem tych działań był spektakl *Seans spirytystyczny*, który otrzymał I nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich w Turcji. Potem powstały *Isabelle* w reżyserii Maksymiliana Szoca (późniejszego kierownika Studia Miniatur) i *Sanatorium pod Klepsydrą* według Schulza (1968). To ostatnie zostało uznane przez krytykę za najlepszy spektakl Studia. Etap ten zamykają *Żołnierz i śmierć* oraz *Debiuty*.

Syn marnotrawny (1970/1971) według *Pamiętników Malte-Laudrisa Bridgge'a* Rilkego otwiera nowy etap pracy zespołu. Następuje znaczne wzmocnienie środków ekspresji i myślenie kategoriami ruchu. Przyjęto konwencję komedii, w której połączono pantomimę z występami Chóru Politechniki Szczecińskiej i jazzem. *Homo lupus* w reżyserii Leszka Czarnoty przyjęto w Polsce dość chłodno, natomiast entuzjastycznie w Danii, Belgii i we Włoszech. Po występach na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studyjnych w L'Aquila (kwiecień 1976) tamtejsza krytyka zaliczyła zespół Kubickiego do najlepszych.

Warsztaty artystyczne w Kamieniu Pomorskim i Gryfinie zrodziły oryginalną akcję Ama-Tea-Tri z udziałem amatorskich zespołów z Danii, Holandii i Polski, w wyniku której powstały *Sruktury* – najważniejsze z tego okresu przedstawienie Studia. Następne *Wstręty* (1978) i *Mieć albo być* (1980) nie wniosły do historii zespołu niczego nowego. Obecnie Szczeciński Teatr Pantomimy pod kierownictwem Arkadiusza Buszki ma w programie dwa spektakle – *Peer Gynt* i *Ona* (1996/1997). Dawni aktorzy Studia założyli nowe zespoły: Studio Miniatur, Scenę Pantomimy 77 w Łodzi, Blik w Koszalinie, Teatr 3 Polskiego Związku Głuchych i Studio 73.

Teatr Pantomimy Gest powstał – początkowo jako zespół studencki – w październiku 1961 r. przy Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej z inicjatywy Aleksandra Sobieraja, byłego mima teatru Henryka Tomaszewskiego. Gest został połączony z inną, istniejącą przy Politechnice, grupą – STS Bluff, do której należeli m.in. Andrzej Leparski, Adam Kasprzyk, Janusz Wasylkowski, Leszek Niedzielski.

W październiku 1961 r. Gest zaprezentował swoją pierwszą premierę w reżyserii Sobieraja. Program składał się z solowych etiud w stylu Marcela Marceau: *Malarz*, *Chirurg*, *Rzeźbiarz*, *Życie*, *Kain i Abel* oraz mimodramów *Pojedynek* i *Gazeta*, opartych na własnych pomysłach studentów.

Ten typ przedstawień realizowany był do 1969 r. i każdy z nich prezentowany był na różnych festiwalach teatrów studenckich za granicą. Druga premiera odbyła się w listopadzie 1964 r. Gest wystawił wtedy *Mowę ciszy* w reżyserii Jerzego Puzilewicza, także byłego mima teatru Tomaszewskiego (*Nasza mowa*, *Pojedynek*, *Pogoda*, *Życie*, *Przyjęcie*, *Żołnierz*, *Ich oblicza*, *Nasi milusińscy*). W skład trzeciego programu (1965) pt. *Ich oblicze* w reżyserii byłej aktorki teatru Tomaszewskiego – Ludmiły Dąbrowskiej wchodziły etiudy i mimodramy: *Nasza mowa*, *Mur XX*, *Klatka*, *Ewa*, *Tryptyk*, *Hamlet*, *Otello*, *Ryszard III*, *Ich oblicze* oraz *Granica*.

W październiku 1965 r. powstała przy teatrze Rada Artystyczna, której przewodniczącym został Marek Gołębiowski. Wtedy też kierownictwo zespołu objął Andrzej Leparski. W maju 1966 r. odnowiony zespół wystawił czwartą premierę pt. *Dokąd* (*Etiuda*, *Tron*, *Czyścibut*, *Klatka*, *Ich oblicza*, *Pozycja* i *Dokąd*). Premiera piątego programu pt. *Studia* (sześć etiud: *Etiuda*, *Tworzenie*, *Śmiech*, *Agresja*, *Pragnąć*, *Kalendarz zakochanych*) odbyła się w lutym 1968 r.

Pierwszym spektaklem monotematycznym był *Proces* (1969), który świadczył już o dojrzałości artystycznej zespołu. Późniejszy *Hyde Park* (1970) wyraźnie różnił się od wszystkich wcześniejszych spektakli. Był to program satyrycznie ostry, odwołujący się do ówczesnych wydarzeń politycznych i społecznych.

Pod koniec 1971 r. Leparski wyreżyserował *Karuzelę*, która ponownie składała się z etiud. Nie miały one wspólnej fabuły, ale łączyła je konwencja. Pewien udział w tworzeniu owych etiud miała publiczność, gdyż zespół zszedł ze sceny do widza. Przedstawienie to wskazywało, że poszukując własnych środków wyrazu, teatr wyzwolił się spod wpływu Tomaszewskiego.

Rok 1974 był dla Gestu przełomowy, gdyż wtedy zespół stał się organizatorem Międzynarodowego Warsztatu Twórczego Mimów. Imprezy odbywały się w Karłowie, Szklarskiej Porębie i Jeleniej Górze, a każdy z nich kończył się we Wrocławiu.

Premiera dziewiątego programu Gestu pt. *Psy* odbyła się w grudniu 1974 r. Przedstawienie oparte było na dwóch dramatach Michela de Ghelderode'a. We wrześniu 1978 r. kierownictwo zespołu objął Janusz Stankiewicz, który wspólnie z Leparskim ukończył w styczniu 1979 r. widowisko *Ślepcy*. Spektakl był bardzo oszczędny w środkach.

Odejście Andrzeja Leparskiego, który objął profesurę w Królewskiej Szkole Teatralnej w Barcelonie, spowodowało zapaść organizacyjną teatru. Potem Gest wystawił jeszcze *Poczekalnię* (1980) – program studyjny dla 40 osób i *Próby* (1985) w reżyserii Haliny Korczak. Teatr Mimu Gest został oficjalnie rozwiązany 31 maja 1995 r.

W 1970 r. przy klubie studenckim Politechniki Warszawskiej Stodoła Marek Gołębiowski – były mim teatru Gest z Wrocławia – założył Teatr Pantomimy Stodoła. Od roku 1978 zespół ten otoczyli opieką artystyczną byli mimowie Tomaszewskiego – Rajmund Klechot i Zdzisław Starczy-

nowski (wraz ze Stefanem Niedziałkowskim i Andrzejem Szczużewskim występowali początkowo na Scenie Mimów przy Warszawskiej Operze Kameralnej, ale wyjazdy zagraniczne niektórych założycieli przerwały żywot tej sceny).

W Teatrze Pantomimy Stodoła zrealizowano spektakl składający się z dwóch utworów: *Muzeum* (choreografia Klechota przy współpracy Starczynowskiego) i *Już tylko tyle* (przedstawienie autorskie Starczynowskiego). Po czterech latach pracy grupa amatorów doszła już do takiego poziomu artystycznego, że w 1981 r. aż jedenastu z nich otrzymało uprawnienia zawodowe mima i w 1983 r. założyli oni Warszawski Teatr Pantomimy (druga scena Państwowego Teatru Żydowskiego im. Estery Racheli Kamińskiej w Warszawie). Teatr ten zainaugurował swoją działalność spektaklem *Misterium podróży* (4 grudnia 1984) według pomysłu Szymona Szurmieja, scenariusza Starczynowskiego i Śmigielskiego, w reżyserii Starczynowskiego i Szurmieja. 20 maja 1986 r. wystawiono pantomimiczną inscenizację arcydramatu literatury żydowskiej J. Lejbusa Pereca *W nocy na starym rynku*. Spektakl ten wznowiono w uzupełnionej obsadzie w 1992 r. W roku 1990 zrealizowano jeszcze spektakl Krystyny Kawczak i Zbigniewa Papisa *Maraton*.

W latach 1987 – 1990 przy Warszawskim Teatrze Pantomimy działało 3-letnie Studium Pantomimy, które wypromowało swoich mimów. Zespół uczestniczył w wielu przedstawieniach Teatru Żydowskiego oraz prezentował własne spektakle, w sezonie 1996/1997 – *Oblicza prawdy* pod kierownictwem Stefana Niedziałkowskiego. Artysta ten prowadził wykłady mimu w paryskiej szkole Marcela Marceau oraz w Światowym Centrum Pantomimy w Ann Arbor w Stanach Zjednoczonych, wydał tam także książkę *Beyond the Word. The Word of Mime* (1993) z przedmową Marcela Marceau.

W biografiach niemal wszystkich teatrów i grup pantomimicznych w Polsce, także tych najmłodszych, jak Teatr Pantomimy AP z Wrocławia czy Teatr Pantomimy Minus z Krakowa, niezależnie od ich statusu zawodowego i artystycznego, widać wyraźne wpływy Henryka Tomaszewskiego, jego teatru i jego uczniów-mimów.

Ku teatrowi granicznemu – Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury

Oryginalną formułę estetyczną języka teatralnego z pogranicza baletu nowoczesnego, pantomimy i sztuki teatralnej stworzył Wojciech Misiuro – absolwent Gdańskiego Studia Baletowego i były mim Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Jego Teatr Ekspresji powstał w Gdyni w 1987 r. „Założyłem swój teatr, aby określić się wobec tradycyjnych kanonów tańca, pantomimy, dramatu. [...] Korzystam z warsztatu tancerza czy mima – umiejętności skupienia się na geście, uczynienia go czytelnym, ale sięgam

Umarli potrafią tańczyć Wojciecha Misiury. Choreografia Wojciech Misiuro, kostiumy Alicja Gwizdalska-Białach, muzyka Andrzej Zmora-Rdułtowski. Teatr Ekspresji w Gdyni, 1988

po to w innym momencie do innych celów. W pantomimie odrzucam jej ilustracyjność, dosłowność narracji, pokazywanie i tłumaczenie wszystkiego, co dzieje się wewnątrz aktora. Mnie to jest niepotrzebne, wolę kreować zdarzenia i wynikające z nich napięcia. [...] Zmierzyłem się z teatrem totalnym, otwierającym przed artystą możliwości kreowania, udawania, pokazywania się w coraz to innej konwencji, kontekście, materii" („Notatnik Teatralny" 1996, nr 12 – 13).

Pierwsze przedstawienie autorskie Wojciecha Misiury *Umarli potrafią tańczyć* (2 lipca 1988) od razu zwróciło uwagę (prezentowano je w 1989 w St. Petersburgu). Po spektaklu *Dantończycy* (28 października 1989) krytycy zaczęli mówić o stylu Misiury, jednocześnie przestrzegając przed „mętną filozofią" (Małgorzata Komorowska). Trzecia propozycja Teatru Ekspresji Wojciecha Misiury *Zun* (9 lipca 1990) była doskonałą wypowiedzią artystyczną na temat ruchu (ekspresja zatrzymań, powtórzeń, odwróceń o filmowej proweniencji). Po przedstawieniu tym Hanna Baltyn pisała: „Byłoby dobrze, aby w latach, kiedy teatry pantomimy przeżywają pewien regres, narodził się jednak rajski ptak. Stałoby się jeszcze lepiej, gdyby

udowodnił on sceptykom, że teatr ruchu nie musi być hochsztaplerką, efekciarstwem, ale może znaleźć nowe, frapujące sposoby scenicznego przekazu" („Tygodnik Literacki" 1990, nr 12). Potem powstawały kolejno: *Idole perwersji* (1991) – spektakularny show, którego bohaterami były kostiumy Zofii de Ines, *College No 24* (1992), *Miasto mężczyzn* (1994, wznowienie 17 maja 1997 r. na X-lecie Teatru Ekspresji), film *De Aegypto* i ostatni spektakl *Pasja* (1995). W maju 1995 r. prawie całkowicie zmienił się zespół aktorski teatru i na 1000-lecie Gdańska wspólnie z Cappella Gedanensis przygotował nową premierę – *Kantatę na urodziny króla Augusta III* Jana Baltazara Freisslicha. Od roku 1996 Teatr Ekspresji jest teatrem miejskim, dotowanym przez gminy Sopot i Gdynia.

Teatr brał udział w wielu festiwalach teatralnych w Polsce oraz w międzynarodowych festiwalach w Edynburgu (1991), Spoleto (Charlston, USA – 1992, Włochy – 1993) i Istambule (1994). Z połączenia dynamiki działań sportowych, gimnastyki artystycznej, akrobacji, elementów tańca, baletu nowoczesnego i pantomimy powstała oryginalna forma teatru „granicznego". Obecnie należy on do najbardziej awangardowych zjawisk w Polsce.

Bibliografia

APPIA Adolphe, 1974, *Dzieło sztuki żywej*, wybór i noty Janina Hera, przeł. Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska, wstęp Jan Kosiński, Warszawa.

BARTHES Roland, 1970, *Mit i znak*, tłum. Wanda Błońska, Jan Błoński, Jerzy Lalewicz, Anna Tatarkiewicz, Warszawa.

BERSKI Jan, 1985, *W teatrze dźwięku i ruchu*, Bydgoszcz.

BERTHOLD Margot, 1980, *Historia teatru*, przeł. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa.

BRAUN Kazimierz, 1972, *Teatr wspólnoty*, Kraków.

BRAUN Kazimierz, 1984, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław.

BURZYŃSKI Tadeusz, 1977, *Gest*, „Scena", nr 4.

DECROUX Étienne, 1963, *Paroles sur le mime*, Paris; w języku polskim: *O sztuce mimu*, tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1967.

DORCY Jean, 1958, *A la recontre de la mime et mimes*, Neuilly sur Seine.

ENCYKLOPEDIA Warszawy, 1994, t. 1, Warszawa.

GĄSSOWSKI Szczepan, 1995, *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej: przeszłość i teraźniejszość*, Warszawa.

HAUSBRANDT Andrzej, 1969, *Rozmowy o dramacie. Tomaszewskiego teatr ruchu*, „Dialog", nr 10.

HAUSBRANDT Andrzej, 1974, *Tomaszewski. Pantomima*, Warszawa.

HERA Janina, 1975, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa.

HERA Janina, 1983, *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Warszawa.

JAKUBOWSKI Henryk Tymon, 1987, *Amatorski ruch teatralny*, Warszawa.

JUNG Carl Gustaw, 1993, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb. tłum. i wstęp Jerzy Prokopiuk, Warszawa.

KELERA Józef, 1969, *Model teatralny Wrocław*, „Odra", nr 7 – 8.

KELERA Józef, 1983, *Wrocław teatralny 1945 – 1980*, Wrocław.

KOSIEWICZ Jerzy, 1986, *Pantomima Olsztyńska – teatr wizji plastycznych*, „Teatr", nr 9.

KUBICKI Jerzy, 1971, *Teatr ruchu. Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej*, „Scena", nr 9.
KUBICKI Jerzy, 1986, *Mój teatr studencki*, „itd", nr 11.
[MAG], 1986, *XXV lat działalności artystycznej Teatru Mimu „Gest"*, „Sigma", nr 147.
MARCEAU Marcel, 1978, *Maître mime*, Montreal.
MÓWIĄCY GESTEM. 10 lat Olsztyńskiej Pantomimy Głuchych [album], 1967, red. Edward Matuszewski, Olsztyn.
NICOLL Allardyce, 1977, *Dzieje teatru*, tłum. Antoni Dębnicki, Warszawa.
NIESIOBĘDZKI Jerzy, 1980, *Pantomima na ekranie („Rzeźbienie powietrza" – film o Pantomimie Olsztyńskiej)*, „Fakty", nr 33.
NYCZEK Tadeusz, 1980, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970 – 1975*, Kraków.
NYCZEK Tadeusz, 1985, *Lakierowanie kartofla*, Kraków.
SEGIET Jan, 1974, *Kariera Olsztyńskiej Pantomimy*, „Fakty", nr 26.
SEGIET Jan, 1981, *Od Fredry do Gombrowicza*, „Scena", nr 3.
SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1980, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.
SMUŻNIAK Karol, 1985, *Wrocławski Teatr Pantomimy 1956 – 1978. Kronika. Dokumentacja*, Wrocław.
SMUŻNIAK Karol, 1991, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Wrocław.
SMUŻNIAK Karol, 1996, *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Zielona Góra.
ŠVEHLA Jaroslav, 1983, *Deburau pierrot nieśmiertelny*, tłum. Maria Erhardt-Gronowska, Warszawa.
TEATR EKSPRESJI, 1996, „Notatnik Teatralny", nr 12 – 13.

TEATR LALEK

Henryk Jurkowski

Początki teatru lalek na ziemiach polskich * Nadrabianie zaległości * Poszukiwanie własnej drogi – dwudziestolecie międzywojenne * W walce o przetrwanie – czas wojny * Pod skrzydłami PRL

Początki teatru lalek na ziemiach polskich

Lalki teatralne znane były w Polsce od wieku XV, jak wskazują na to glosy na marginesach traktatów i słowników oraz zapisy w księgach sądowniczych. Te ostatnie podają imię pierwszego lalkarza – Waśko z Wilna – którego napadnięto na Mazowszu, zabierając mu pieniądze i łątki (ówczesna nazwa lalek). Popularność lalek w następnych wiekach potwierdzili pisarze, włączając je do swoich porównań i metafor (Rej, Kochanowski, Kochowski, Falibogowski). Niemniej kształt i funkcje pierwszych lalek pozostają niejasne i pozostawiają miejsce na domysły i hipotezy. Sporne są interpretacje zapisu o występach Magistra od Wszystkich Świętych z figurami i tabernakulami na dworze królewskim w Krakowie (1506), które zalicza się na przemian do dziejów teatru aktorskiego lub lalkowego. Brak jest przekonywających dowodów na pochodzenie polskiej szopki. Wątpliwe jest twierdzenie Jędrzeja Kitowicza umieszczającego jej genezę w nieruchomym żłobku kościelnym. Niedostatecznie umotywowana jest hipoteza, że szopka wywodzi się z szafiastego przenośnego ołtarza gotyckiego (retablo). Większość badaczy zgadza się na związki szopki z misteriami. Czas jej pojawienia nie jest pewny, chociaż sądzi się, że jest znacznie wcześniejszy niż data podana przez Kitowicza (1738). Nie zbadane są dzieje polskich skomorochów (wędrownych komediantów znanych także w Bułgarii, na Rusi i w Księstwie Moskiewskim), którzy, jak można przypuszczać, posługiwali się lalkami.

W XVII wieku na ziemiach polskich występowali lalkarze zagraniczni, głównie niemieccy i włoscy. Jeszcze więcej dowodów ich obecności pochodzi z XVIII wieku. Oglądano ich w pałacach magnackich i w sali senatorskiej na Zamku w Warszawie. Lalkarze zagraniczni urządzili teatry

marionetkowe w Białej u Hieronima Radziwiłła (1753 – 1760) i w Białymstoku u Jana Klemensa Branickiego (1750 – 1771). Te magnackie zainteresowania podzielał także król Stanisław August Poniatowski. W roku 1793 oglądał teatr optyczny z ruchomymi osóbkami (nowy i swojski termin dla lalek), wykonany, jak się zdaje, przez malarza Aleksandra Orłowskiego. W drugiej połowie XVIII wieku zanotowano także występy publiczne. Obecność polskich lalek potwierdził Jan Piotr Norblin malując m.in. obraz olejny (ok. 1780) *Les marionnettes polonaises*, którego temat do dzisiaj wywołuje spory. Pewne jest jednak, że przedstawieni tam lalkarze w strojach polskich posługiwali się kukiełkami (lalkami na patyku). Pierwsze informacje o lalkarzach Polakach pochodzą jednak z zagranicy. W Hiszpanii byli to Kińscy, a w Rosji Jakubowscy.

W wieku XIX mimo wojen i powstań lalkarze obcy chętnie odwiedzali Polskę ze swoimi teatrzykami marionetek, teatrami mechanicznymi i gabinetami zautomatyzowanych figur. Konkurował z nimi spolonizowany Rumun Iordaki Kuparenko. W roku 1816 otworzył on Optyczno-Prospektyczny i Mechaniczny Teatr, który wielokrotnie zmieniał i udoskonalał aż po rok 1842. Odtwarzał w nim widoki i architekturę miast, jak też głośne publiczne wydarzenia z pomocą dekoracji i ruchomych figur. Znaczny rozgłos zdobył w Warszawie także Teatr Optyczno-Historyczny (mechaniczny) Antoniego Wolskiego, malarza i dekoratora teatralnego. Mniej wiemy o polskich lalkarzach *sensu stricto*. Znamy zaledwie kilka nazwisk, w tym Jerzego Bogackiego, który otrzymał zezwolenie na prowadzenie teatru marionetek w Krakowie (1812) oraz Żulickiego, rozsławionego wzmianką w „Kronikach" Bolesława Prusa (1875), lalkarz ów, jak się zdaje, wystawiał program *variété* lalkowe z udziałem lalek trikowych. Zainteresowanie teatrem lalek wzrosło u schyłku wieku jako widowiska odpowiedniego dla ludu i dla dzieci (Szczepański, Bałucki), chociaż odzywały się również głosy kwestionujące tę jego odpowiedniość – zwłaszcza jako teatru dla ludu (Zapolska, Konopnicka).

Widowiskiem powszechnie pokazywanym i uznawanym była szopka. Zyskała ona dużą popularność już w połowie XVIII wieku. Była to scenka przenośna, ozdobiona wieżami, a chodzenie z nią było przywilejem sług kościelnych. Dawano w niej przedstawienia o Bożym Narodzeniu. Istnieją pośrednie świadectwa, sugerujące, że pod koniec wieku włączono do szopek figurki dostojników Rzeczypospolitej w celu ich ośmieszenia. Fakt ten można by uznać za początek szopki satyrycznej, powstałej w wyniku implantacji satyry personalnej w strukturę szopki misteryjnej. Szopka taka byłaby interesującą antecedencją występów Baraniego Kożuszka (1794), włóczęgi i lalkarza warszawskiego, który z namowy patriotów gilotynował w swoim teatrzyku „osóbki Polaków źle widzianych od narodu".

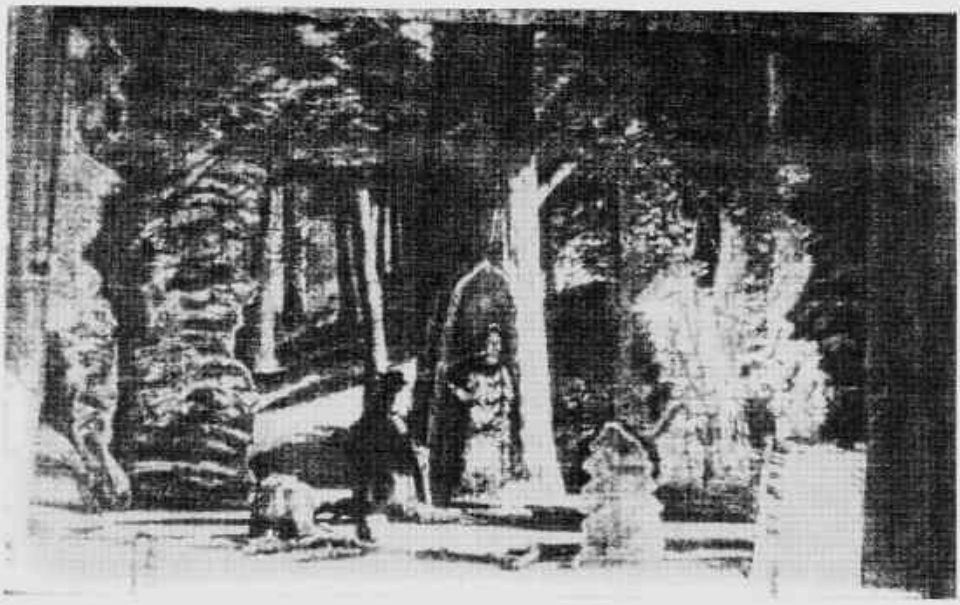
Dziewiętnastowieczna szopka była to skrzynka o dwóch kondygnacjach, zdobiona wieżami w różnym stylu i o różnej wysokości w zależności od lokalnej tradycji. Na górze znajdował się żłobek, na dole scenka dla

lalek na patyku, niemal bez mechanizmów, z rączkami luźno zwisającymi. Pierwszy wizerunek szopki (z Medyki, 1837) przedstawiał ją jako konstrukcję jednopiętrową z obszernym proscenium. Szopka warszawska z końca XIX wieku nie miała wież. Była dwupiętrowa, ale na dolnej kondygnacji miała otwór sceniczny, odtwarzający w miniaturze okno sceny teatralnej. Najsłynniejsze były szopki krakowskie z pięknymi wieżami, upowszechnione dzięki rodzinie Estreicherów i Władysławowi L. Anczycowi.

Przedstawienia szopkowe odbywały się w okresie Bożego Narodzenia. Rozpoczynały je kolędy, później występowały lalki w epizodach misteryjnych, intermedialnych lub też w rewii postaci regionalnych. Czasem teksty uzupełniały wstawki literackie lub dramatyczne (w Krakowie fragmenty *Kościuszki pod Racławicami*, w Warszawie fragmenty wodewilów i operetek). Szopki korzystały z protekcji pisarzy, którzy doceniali ich znaczenie kulturowe i zachęcali do wprowadzania do nich motywów patriotycznych. Czasem szopkarze oskarżani byli o żebraninę i wobec tego traktowani niechętnie, co doprowadziło do zakazu chodzenia z szopką w Warszawie (1897). W niektórych regionach (grodzieńskie) policja carska zabraniała używania w szopce języka polskiego, grano wówczas szopki „ruchowo-dźwiękowe" – bez tekstu.

Nadrabianie zaległości

Teatr lalek w Polsce pozostawał wprawdzie w tyle za rozwojem sztuki lalkarskiej w Europie, ale zainteresowanie nim stale rosło – zwłaszcza jako widowiska dla dzieci. Pod wpływem idei nowego wychowania, w tym wychowania przez sztukę, organizowano coraz więcej takich teatrów. Pierwszeństwo należy się tu Władysławowi Rybce znanemu sztukmistrzowi warszawskiemu. W roku 1899 otworzył on teatrzyk dla dzieci, w którym demonstrował przedstawienia marionetkowe, obrazy niknące i sztuki prestidigitatorskie. Przedsięwzięciu patronowało Towarzystwo Dobroczynności. Teatr Marionetek o wyraźnym profilu wychowawczym założyła w rok później w Warszawie Maria Weryho-Radziwiłłowiczowa, otwierając go premierą sztuki Andrzeja Niemojewskiego *O królewiczu zaklętym w niedźwiedzia*. Teatr prowadziła kolejno w sali Towarzystwa Wioślarskiego w Dolinie Szwajcarskiej i we własnej sali przy ul. Chmielnej 9 (z krótkimi przerwami dotrwała do połowy roku 1904). W ciągu czterech lat dała 30 premier, początkowo marionetkowych, później z zastosowaniem pacynek; przedstawienia uzupełniała przezroczami z latarni magicznej. Część lalek i urządzeń sprowadziła z zagranicy. Wystawiała sztuki Or-Ota, Zapolskiej, Pocciego, Gębarskiego, Reinsteina, Kiedrzyńskiego i in. W roku 1902 ogłosiła konkurs na sztukę lalkową, stawiając jako warunek swojskość treści i poprawność języka, dostosowanego do pojęć młodych widzów. Świadomie prowadziła działalność wychowawczo-artystyczną, przybliżając



Trzy życzenia Pocciego, teatr marionetek Marii Weryho, Warszawa 1901

dzieciom legendarne dzieje Polski (*Wars i Sawa*), polską tradycję (szopka), polski pejzaż społeczny (typy warszawskie w *Nadzwyczajnych przygodach stróża Jacentego*) oraz wiedzę o współczesnym świecie (przezrocza).

Podobną próbę podjęła w Krakowie Stefania Boima-Wachowska, która w roku 1903 w sali stowarzyszenia Gwiazda otworzyła Teatr Marionetek sztuką Niemojewskiego *Zaklęty królewicz*. Teatr jej przetrwał około pół roku. Trwalszym przedsięwzięciem okazał się Teatr Kukiełek Mariana Dienstla otwarty w Warszawie w grudniu 1910 r. w Teatrze Stylowym przy ul. Marszałkowskiej. Dienstl, filolog i krytyk teatralny, zapoznał się w Monachium z pracą słynnych teatrów niemieckich – Papy Schmida i Paula Branna. Ten ostatni propagował ideę artystycznego teatru lalek. Dienstl również pragnął stworzyć teatr artystyczny, zaprosił więc do współpracy artystów różnych specjalności: plastyków (Władysław Gruberski), muzyków (Karol Roztworowski), aktorów i śpiewaków. Na inaugurację przygotował bogaty program, co godzina wystawiał inną sztukę: *Rozmowę między panem, wójtem i plebanem* Reja, *Zachwycenie* Lenartowicza, *Kopciuszek* Pocciego, *Krasnoludki* Konopnickiej, *La serva padrona* Pergolesiego, sceny z opery *Wesele* do słów Wyspiańskiego Karola Roztworowskiego, *Dwaj ślepcy* Offenbacha. Upodobał sobie Mozarta i Pocciego. W lutym 1911 r. wystawił parodię sztuk Zapolskiej i Krzywoszewskiego pt. *Smutna historia rusałki Maliczewskiej* Kierskiego oraz *Typy i piosenki Warszawy* Rapackiego. W styczniu 1912 r. Dienstl otrzymał z policji zakaz występów za rozbudzanie uczuć patriotycznych, wystawił bowiem *Szopkę* Or-Ota, w której

umieścił postacie historyczne oraz śpiewano pieśni narodowe. Przeniósł się więc do Galicji i pod nazwą Warszawski Teatr Łątek w marcu 1912 r. rozpoczął występy w sali Towarzystwa Muzycznego. Współpracowników znalazł wśród miejscowych artystów, m.in. Kazimierz Sichulski projektował afisze. Repertuar wzbogacił sztukami Schnitzlera (*Dzielny Kasjan*) i Mahlmanna (*Król Bas i księżniczka Wiolonczela*). Ostatnie informacje o występach teatru Dienstla pochodzą ze Lwowa z roku 1918.

W tym samym czasie (marzec 1912 – styczeń 1913) działał w Krakowie Teatr Marionetek Adama Setkowicza i Józefa Rączkowskiego, który także czerpał inspiracje z monachijskiego teatru Papy Schmida. Dekoracje i kurtynę wykonał Zygmunt Wierciak, lalki projektował Andrzej Pronaszko. Wystawiano głównie legendy i obrazy z dziejów Polski.

Przez dwa miesiące działał Teatr Kukiełek Krasnoludek (lipiec – sierpień 1919) pod kierownictwem Jerzego Guranowskiego, Andy Kitschman i Kamila Romualda Witkowskiego. Ambicją teatru było dostarczenie dzieciom artystycznej rozrywki i odciągnięcie ich od kinematografu. Teatr zatrudniał aktorów i śpiewaków. Przed przedstawieniami występowała orkiestra dziecięca pod dyrekcją Halperna.

W dalszym ciągu popularnością cieszyła się szopka misteryjna (zwana też szopką kolędową). Jej prestiż podnosiły przedstawienia organizowane w domach inteligenckich, np. w Krakowie w domu rodziny Estreicherów. Sukcesy odnosiła też jej literacka odmiana, tzw. szopka satyryczna. Teatralna wersja szopki ukształtowała się w kabarecie artystów Zielony Balonik w Krakowie. Szopki Zielonego Balonika wykorzystywały strukturę szopki misteryjnej wpisując w nią treści i postacie współczesne. Przypisywanie ról misteryjnych (Herod, Śmierć) luminarzom życia publicznego samo w sobie stanowiło akt satyrycznego osądu. Reszty dopełniały żartobliwe teksty.

Pierwszą szopkę pokazano w lutym 1906 r. w Cukierni Lwowskiej Jana Michalika w Krakowie przy ul. Floriańskiej. Budynek szopki, wzorowany na kościele w Modlnicy, zaprojektował Stanisław Kamocki, teksty pisał Witold Noskowski (później także Tadeusz Boy-Żeleński), recytował je Teofil Trzciński, lalki animowali Józef Czajkowski i Alfons Karpiński. Spośród postaci współczesnych lalki przedstawiały m.in. prezydenta Krakowa Juliusza Leo, Lucjana Rydla, Ludwika Solskiego, Stanisława Tarnowskiego. Szopki z przerwami wystawiano w latach 1906 – 1912, w sumie było ich pięć. Grano je na początku roku, zazwyczaj jeden raz (z wyjątkiem ostatnich, które powtarzano wielokrotnie).

Ze strukturą szopki misteryjnej zerwano całkowicie w kabarecie Momus, prowadzonym w Warszawie przez Arnolda Szyfmana. W październiku 1909 r. wystawił on *Kukiełki warszawskie* z tekstami Krogulca (Antoniego Orłowskiego) i lalkami Stanisława Kuczborskiego. Była to satyryczna rewia postaci ze świata literatury i teatru. Pod czytelnymi kryptonimami wystąpili na scenie Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz, Wilhelm Feldman i inni.

W roku 1911 Jan Pietrzycki zorganizował we Lwowie teatrzyk, który wystawił *Dworskie marionetki* z tekstami m.in. Makuszyńskiego i Wasylewskiego. Szopka ta składała się z trzech części: parady osób ze świata teatru i literatury, spotkań postaci historycznych ze współczesnymi, parady osobistości ze świata polityki. Tę lwowską tradycję podtrzymali Henryk Zbierzchowski, Artur Schröder i Stanisław Wasylewski (Henarstan), którzy w grudniu 1916 r. w sali Towarzystwa Muzycznego wystawili szopkę *Marionetki wojenne*, a we wrześniu 1917 r. Zbierzchowski i Wasylewski – szopkę *Marionetki pokojowe*.

Na początku wieku zatem polscy wychowawcy i artyści odkryli teatr lalek jako ważną i użyteczną dziedzinę sztuki, sięgając po najcenniejsze wzorce lalkarstwa europejskiego. Nie zrezygnowali wszakże z rodzimej problematyki (historycznej i patriotycznej), którą rozwinęli w sposób oryginalny w szopce satyrycznej (literackiej, artystycznej, środowiskowej), ustalając model satyry personalnej na następne dziesięciolecia.

Poszukiwanie własnej drogi – dwudziestolecie międzywojenne

Odzyskanie niepodległości ożywiło działania artystyczne w wielu dziedzinach sztuki. Za rozwój teatru lalek przyjął na siebie odpowiedzialność Związek Teatrów Ludowych. Stopniowy rozwój owego teatru powodował, że rosło zainteresowanie nim instytucji oświatowych, także państwowych (m.in. Ministerstwo Spraw Zagranicznych popierało organizowanie kursów lalkarskich dla Polonii zagranicznej). W drugiej połowie lat trzydziestych powstały instytucje, które miały na celu integrację środowisk lalkarskich. I tak Wielkopolski Związek Teatrów Ludowych zorganizował w 1937 r. Komisję Marionetkową. W tym samym roku w Warszawie w Instytucie Teatrów Ludowych powołano Komisję Teatru Kukiełek, którą kierowali przedstawiciele środowiska warszawskiego i poznańskiego. Nawiązano też pierwsze kontakty z Międzynarodową Unią Lalkarską UNIMA. Wspólnota lalkarska rodziła się powoli. Tylko liderzy środowiskowi zdawali sobie sprawę z jej potrzeby. W praktyce lalkarskiej działano w odosobnieniu. Tak też rzecz wyglądała bezpośrednio po odzyskaniu niepodległości.

W roku 1919 Czech Franciszek Hemzaczek wraz z synem Wacławem otworzyli w Krakowie Teatr Marionetek, lansując stałą postać Kajtusia (z czes. Pimperle). Po trzyletniej przerwie w roku 1923 Wacław Hemzaczek – teraz aktor i pracownik techniczny Teatru Miejskiego im. Słowackiego – wznowił działalność pod nazwą Artystyczny Teatr Marionetek, korzystając ze wsparcia macierzystego teatru. Na otwarcie przygotował *Pana Twardowskiego*. W ciągu kilku miesięcy dał sześć premier, w tym sztuk Pocciego *Kajtuś w Turcji* i *Trzy życzenia* oraz sztuki czeskiej Prucha *Jak Kajtuś z diabłów zakpił*. Teksty recytowali aktorzy teatru im. Słowackiego.

W roku 1926 Hemzaczek otworzył trzeci z kolei teatr w Sali Saskiej przy ul. św. Jana 6, wystawiając głównie sztuki polskie: *Twardowskiego na Krzemionkach*, *Meszty Abu Kazema* Anczyca, *U Baby Jagi* Rączkowskiego itp. Z powodu trudności administracyjnych Hemzaczek zlikwidował teatr w roku 1927, sprzedając lalki aktorowi Stefanowi Polonyi-Polońskiemu.

Polonyi-Poloński już wcześniej jako aktor Teatru Polskiego w Poznaniu (1922) zamierzał zorganizować teatr marionetek. Swój zamysł zrealizował w Krakowie w roku 1927, otwierając teatr Miniatury. Dawał przedstawienia u siebie w domu, a także w sali przy ul. św. Tomasza 37. Zainaugurował je *Baśnią o srebrnym rycerzyku* Ireny Pniowerówny ze scenografią Stanisława Raczyńskiego. Teksty recytowali aktorzy krakowscy, m.in. Maria Biliżanka i Irena Castori. W drugiej połowie roku Poloński odkupił lalki Hemzaczka, bardzo szybko jednak, ze względu na trudności finansowe, odsprzedał je Sekcji Teatrów Ludowych i Amatorskich przy Wydziale Oświecenia Publicznego w Katowicach, którą kierował Stanisław Ligoń. Polonyi-Poloński pozostał kierownikiem teatru w Katowicach do roku 1929, później jego miejsce zajął Mieczysław Miro-Rowiński. Teatr dawał przedstawienia na Górnym Śląsku i na Opolszczyźnie, w sumie około 75 przedstawień rocznie. W repertuarze znalazły się sztuki przeniesione z Krakowa *Kotek Marcysi* i *Pan Twardowski na Krzemionkach* oraz nowe – *Betlejem polskie* Rydla, przedstawienia o problematyce śląskiej (*Śląska bieda* Kubiczka i Ligonia oraz *Zeflik Kneflik* Miro-Rowińskiego). Jak się wydaje teatr katowicki zakończył działalność w połowie 1931 r.

Polonyi-Poloński pragnął jednak kontynuować tradycję i w grudniu 1934 r., tym razem w Poznaniu, wznowił Miniatury, wystawiając sztukę Ostrowskiej *Wesele lalki* w sali Instytutu Krzewienia Sztuki. Lalki projektował Edward Haupt, Kierownikiem literackim był Jan Izydor Sztaudynger. Teatr dawał przedstawienia w objeździe – głównie repertuar Miniatur śląskich. W kwietniu 1935 r. wystawił rewię dla dorosłych pt. *Parada gwiazd*. Program powstał zapewne pod wpływem występów gościnnych Teatro dei Piccoli Vittoria Podrekki (1928, 1930). W *Paradach* występowały lalki Grety Garbo, Flipa i Flapa, Adolfa Dymszy i in. Mimo powodzenia teatr wkrótce zakończył występy. Jak można przypuszczać, próbował go odrodzić Bolesław Brzeski. Teatr o tej nazwie otworzył w Teatrze Polskim, wystawiając sztukę *Czarodziejska fujarka* Roya w grudniu 1936 r.

Odyseja Miniatur (łącznie z ich Hemzaczkową genezą) ukazuje rodzące się ambicje artystyczne teatru lalek, jego użyteczność społeczną i wychowawczą, a równocześnie trudności, wynikające z ograniczonego wsparcia instytucji społecznych. Wsparcie takie otrzymał teatr Baj w Warszawie, działający pod tą nazwą od roku 1930. Wszystko jednak zaczęło się wcześniej, w lutym 1928 r., kiedy to aktor Szczepan Baczyński zorganizował kilka przedstawień szopki w szkole kolonii Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Dało to asumpt do utworzenia stałego teatru kukiełek. Aktywiści WSM i równocześnie Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół

Dzieci, które niezadługo stało się patronem teatru, wymogli, by był to teatr świecki. Reżyserował w nim Szczepan Baczyński, który jesienią wraz z niewielkim zespołem wystawił *Koncert Półpanka* wg Konopnickiej oraz *Jasia i Małgosię* Or-Ota. W roku 1929 do współpracy z teatrem przystąpiła Maria Kownacka, autorka wielu tekstów dla dzieci. Powstało wówczas pierwsze ważne przedstawienie teatru *O Kasi, co gąski zgubiła* Kownackiej w reżyserii Baczyńskiego z lalkami i scenografią Zygmunta Bobowskiego i z muzyką Jana Wesołowskiego. W roku 1930 Baczyński odchodzi i po krótkiej przerwie pracę teatru wznawia Wesołowski, nauczyciel. On to wystawia nową sztukę Kownackiej *Bajowe bajeczki i świerszczykowe skrzypeczki, czyli o straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królewnie i królu Gwoździku.*

Zespół miał charakter półzawodowy, ale chociaż aktorzy nie mieli stałej gaży uczestniczyli w próbach przedstawień. Repertuaru dostarczała Kownacka (*O Żaczku szkolaczku..., O Jasiu Brudasiu* i in.), ale wystawiano także inne sztuki, m.in. Krzemienieckiej (*Historia cała o niebieskich migdałach*). Inscenizację przedstawień określała scena pudełkowa z kanałami w podłodze (jak w szopce) do prowadzenia lalek na patyku (kukiełek). O stylu teatru decydował Wesołowski, głównie ze względu na umiejętność podtrzymywania kontaktu z młodą publicznością, prowadząc gawędy o wydarzeniach i inicjując powtarzanie śpiewanych w sztuce piosenek. Wyraz plastyczny teatru określili Witold Miller i Wanda Pawłowska.

Baj szukał współpracy z innymi środowiskami, m.in. przygotował spektakl wspólnie ze studentami Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (*Słoniątko* wg Kiplinga). Zachęcał do współpracy pedagogów w celu badania recepcji publiczności dziecięcej. Ogłosił też konkurs na sztukę dla dzieci, postulując uwzględnienie „społecznej ideologii świata pracy". Plon konkursu był skromny. Baj popularyzował swą sztukę wykorzystując publikacje instruktażowe i kursy lalkarskie organizowane od roku 1935.

Działalność widowiskowa Baja i jego kursy wpływały na rozwój teatru lalek zarówno w kraju, jak i wśród Polonii zagranicznej. Pod ich wpływem w roku 1936 powstały teatr „Płomyka" i „Płomyczka" Haliny Starskiej w Warszawie oraz Teatr Skrzat Alojzego Bartza w Gdańsku. W roku 1937 powstał Teatr Lalek Kolejarzy Baj-Baju w Zawierciu, Teatr Lalek Alojzego Smolki na Opolszczyźnie i Teatr Bajka Franciszka Piotrowskiego w Olsztynie. W rok później rozpoczął działalność teatr kukiełkowy Kot w Butach Wacława Wagnera w Łodzi. Był on filią Baja. Korzystał z warszawskich lalek i dekoracji, a sztuki reżyserował Jan Wesołowski. Baj był teatrem twórczym. Po kilku latach istnienia próbował eksperymentować, odmieniając styl plastyczny i technikę lalek. W tym nowym stylu wystawiono *Dziwnego doktora* według *Doktora Dolittle i jego zwierząt* Loftinga (1937) oraz *Trzydziesty piąty maja* wg Kästnera (1938).

W Warszawie miało miejsce kilka przedsięwzięć niezależnych od promieniowania Baja. W grudniu 1933 r. rzeźbiarz Witold Ulanowski otworzył

teatr pacynek A Kuku, wystawiając przez dwa miesiące *Koziołka i babuleńkę* Kownackiej, *Pawła i Gawła* Fredry i in. W lutym 1936 r. Teatr Marionetek Urwis, założony przez Lidię Szolc, wystawił *Szewca Kopytko i kaczora Kwaka* wg Makuszyńskiego. Przetrwał on około dwóch lat wspierany dotacją władz oświatowych. W praskim lunaparku występował teatr marionetek, który wystawiał japońską bajkę *Bocian i żaby*.

Prężnym i dużym ośrodkiem teatru lalek była Wielkopolska. Tu od roku 1928 działał Julian Sójka, który urządził teatr pacynek w stylu niemieckiego Kacperle, którego z czasem zamienił na swojskiego Kubusia. Pisał i wystawiał własne sztuki, m.in. *Czarodziejski trunek*. Na Pomorzu Tadeusz Czapliński i Stanisław Krauze założyli w roku 1934 Pomorski Teatr Marionetek Bumcyk, wystawiając *Szopkę kaszubską* Hejki, *Szewca Dratewką* i *Cztery mile za piec* Kownackiej oraz inne sztuki. Posługiwali się kukiełkami zmechanizowanymi. W roku 1936 przenieśli się do Poznania. W grudniu 1936 r. w Pałacu Działyńskich w Poznaniu pierwszą premierę dał teatr lalek Kuku Władysława Rogulskiego. Były to *Jasełka o Bożym Narodzeniu* w reżyserii Stanisława Płonki-Fiszera. Teksty recytowali artyści scen poznańskich. W repertuarze teatru były też: *Czerwony Kapturek*, *Pan Twardowski*, *Szewczyk Dratewka*, szopka satyryczna *Idziemy na dziady* i in. Należał on do najlepszych w kraju. Teatr pacynek Zdziebko prowadził Edmund Zaborowski, dawny artysta cyrkowy, który wystawiał sztuki z repertuaru Sójki. Artystą cyrkowym z zawodu był również Sylwester Drzewiecki, który odbywając podróże na rowerze z przyczepą, wystawiał pacynki w podobnym repertuarze.

Ogromny wpływ na rozwój lalek wielkopolskich miał Jan I. Sztaudynger, filolog, poeta, pasjonat teatru lalek. To on współpracował z Polonyi-Polońskim, to z jego inicjatywy powstała w Poznaniu Komisja Marionetkowa przy Wielkopolskim Związku Teatrów Ludowych (WZTL). Sztaudynger wspierał lalkarzy, protegował w kuratorium szkolnym, wykładał o teatrze lalek na Uniwersytecie Poznańskim, propagował lalkarstwo własnym piórem (*Marionetki*, Lwów 1938), wydawał czasopismo lalkarskie („Bal u Lal", 1938 – 1939), współpracował ze środowiskiem lalkarskim w Warszawie, uczestnicząc w pracach Komisji Teatru Kukiełek w Instytucie Teatrów Ludowych. Z ramienia WZTL w marcu 1938 r. zorganizował Turniej Teatrzyków Marionetek, w którym uczestniczyła większość lalkarzy wielkopolskich. W lipcu 1938 r. z inicjatywy Sztaudyngera i Polonyi-Polońskiego powstało zrzeszenie Wielkopolska Rodzina Marionetkarzy. Rodzina powołała w Pasażu Apollo w Poznaniu teatr Błękitny Pajac, który działał w porozumieniu z Komisją Oświaty Pozaszkolnej Inspektoratu Szkolnego. Kierownikiem artystycznym teatru był Polonyi-Poloński, konsultantem literackim Sztaudynger. W zespole znaleźli się Sójka, Krauze, Czapliński i młodzież z Ośrodka Społeczno-Oświatowego w Poznaniu. Reżyserem większości przedstawień był Płonka-Fiszer. Przedstawienia odbywały się codziennie, w niedzielę grano je trzykrotnie. Na inaugurację wy-

stawiono *Dziada i babę* Kraszewskiego oraz *Pawła i Gawła* Fredry. Do maja 1939 r. odbyło się 12 premier. Stałymi postaciami teatru byli Kubuś Wszędobylski i Grześ Fujara. Zazwyczaj posługiwano się pacynkami. Po zamknięciu sezonu w maju Polonyi-Poloński powołał Objazdowy Teatr Marionetek Błękitny Pajac, który występował do lipca 1939 r. w Wielkopolsce i na Pomorzu.

Poza opisanymi głównymi ośrodkami w wielu miastach polskich podejmowano próby lalkarskie. W grudniu 1936 r. w Łodzi teatrzyk lalek otworzył Mieczysław Galewicz. W Wilnie w 1937 r. Jadwiga i Władysław Badowscy założyli teatr kukiełek Bajka. Z Bajką współpracowali wileńscy aktorzy radiowi.

Równocześnie nie słabło zainteresowanie szopką satyryczną. Pragnienie wykpiwania współczesnych było tak wielkie, że satyryczną paradę postaci demonstrowano poza sezonem bożonarodzeniowym (np. w *Łątkach wielkanocnych* we Lwowie w 1924 r.). Teksty szopkowe pisali poeci i literaci. Wielką popularnością cieszyły się Skamandryckie szopki warszawskie. Pierwsza z nich odbyła się w kawiarni Ziemiańska w styczniu 1922 r., rozpoczynając cykl tzw. szopek Pikadora (ostatnia w 1926 r.). Teksty pisali Jan Lechoń, Julian Tuwin, Antoni Słonimski i in. Lalki projektował Zbigniew Pronaszko, teksty recytowali artyści warszawscy, m.in. Tadeusz Frenkiel i Teofil Trzciński. Szopka wykpiwała ludzi sztuki i polityków, takich jak Jan Lorentowicz, Arnold Szyfman, Adolf Nowaczyński, Wincenty Witos, gen. Józef Haller, płk Bolesław Wieniawa-Długoszowski, łącznie z Józefem Piłsudskim.

Kontynuacją szopek Pikadora były szopki Cyrulika Warszawskiego (1927 – 1931). Teksty pisali najczęściej Lechoń, Tuwim, Słonimski, Hemar. Lalki projektowali Władysław Daszewski i Jerzy Zaruba. Recytowali Frenkiel, Aleksander Żabczyński i inni. Występowali w nich jak zwykle przedstawiciele świata sztuki i polityki. Obecność w szopce była dowodem popularności, więc na premierze „wśród zaproszonych osób znalazła się spora ilość oryginałów kukiełek przesuwających się przez scenę" („Kurier Poranny" 1931, nr 44).

Lalkarstwo międzywojenne rozwijało się dość dynamicznie dzięki zainteresowaniu artystów i pedagogów. Z wyjątkiem Baja nie udało się jednak stworzyć teatru zdolnego kumulować swoje doświadczenia. Próby Polonyi-Polońskiego, niezwykle cenne, nie zaowocowały trwale w przyszłości. Niemniej zbliżaliśmy się o krok ku teatrowi nowoczesnemu, zachowując także własną specyfikę w postaci teatru dla dzieci, akcentującego motywy folklorystyczne ważne dla identyfikacji narodowej, oraz w postaci szopki satyrycznej, która stanowiła łącznik między tradycją ludową i współczesnym życiem literackim i politycznym.

W walce o przetrwanie – czas wojny

Wybuch wojny zniweczył plany rozwoju polskiego lalkarstwa. Prawem paradoksu okazało się jednak, że teatr lalek jako forma teatralna jest niesłychanie użyteczny w warunkach wojennych i konspiracyjnych. Zwłaszcza szopka satyryczna jako uniwersalna wypowiedź krytyczna – już to w kostiumie misteryjnym, już to w postaci parady znanych polityków. Rzecz znamienna, że większość inicjatyw teatralnych emigracyjnych, w obozach dla internowanych w Rumunii, na Węgrzech i w Szwajcarii, w stalagach i oflagach, w więzieniach i obozach koncentracyjnych to były szopki.

Pierwsze szopki wystawiano w Rumunii (grudzień 1939), potem na Węgrzech i w obozach jenieckich. Początkowo były to szopki misteryjne, ale wkrótce wprowadzono do nich motywy polityczne. W Stalagu Ziegenheim (grudzień 1939) do postaci szopkowych włączono Hitlera, Goebbelsa, Goeringa i Belzebuba w mundurze SS. W styczniu 1940 r. w Paryżu Teatr Żołnierski Ministerstwa Spraw Wojskowych wystawił szopkę Edwarda Ligockiego i Mieczysława Lisiewicza *Przybieżeli do Betlejem żołnierze* z lalkami Sikorskiego, Hallera i Żeligowskiego w rolach trzech króli. Byli tu także Hitler i Stalin. Podobne postacie występowały w szopce Adama Bunscha w Teatrzyku Żołnierskim 10. Brygady Kawalerii Pancernej w Szkocji. Niemal kompletną listę przedsięwzięć i ich wykonawców podaje znakomita praca Marka Waszkiela *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945*. Dodajmy, że jedną z ostatnich szopek w obozach jenieckich były *Jasełka jenieckie* Stanisława Marczaka-Oborskiego w Stalagu IV B Mühlberg, wykonane w grudniu 1944 r. przez akowców osadzonych tu po upadku powstania warszawskiego. Występował tu Hitler o kilku twarzach – każda przedstawiała innego znienawidzonego dyktatora.

Szopka wystawiana była w Hiszpanii w obozie koncentracyjnym w Miranda del Ebro (1941). W sali szpitalnej na Pawiaku Jędrzej Cierniak przygotował i wystawił dla współwięźniów *Szopkę krakowską* (styczeń 1942). Szopki przygotowywali ze szmat i odpadków z narażeniem życia więźniowie w obozach koncentracyjnych w Dachau, Ravensbrück, Oświęcimiu, Majdanku, Buchenwaldzie, Gross-Rosen i Gusen. Tego typu przedstawienia przygotowywano w domach dla przyjaciół i wystawiano konspiracyjnie w większości miast okupowanej Polski. Ważnym przedsięwzięciem był teatr lalek Sztuka zorganizowany przez Biuro Informacji i Propagandy, który wystawił dwa programy *Ulice warszawskie* i *Szopka 1943* pióra Krystyny Artyniewicz. Teksty były aktualizowane z przedstawienia na przedstawienie. Szopka była rewią polityków (Hitler, Roosevelt, Churchill, Sikorski) oraz typów warszawskich, połączonych ze scenami misteryjnymi.

Wśród teatrów oflagowych dwa – w Murnau i Woldenbergu – prowadziły systematyczną działalność. W marcu 1941 r. w oflagu VII A w Murnau odbyło się widowisko lalkowe *Żadna praca nie hańbi*. Była to pacynkowa rewia blokowych z udziałem Satyra. Tekst napisali Henryk Ryl i Mieczysław Kobryk, reżyserował Alojzy Batz. W rezultacie w obozie powstała Sekcja Teatru Lalek, która popularyzowała umiejętności lalkarskie oraz doprowadziła do wystawienia w 1942 r. trzech kolejnych premier: *Bajowe bajeczki* Kownackiej, *Historia cała o niebieskich migdałach* Krzemienieckiej i *O Janku co kochał zwierzaki* Ryla. Do sierpnia 1944 r. wystawiono jeszcze pięć premier, wśród których prawdziwym osiągnięciem była *Teściowa torreadora* Bronisława Przyłuskiego w reżyserii Ryla z marionetkami Adama Siemaszki.

W Woldenbergu Teatr Kukiełek Oflagu II C w połowie roku 1941 zorganizował Feliks Henner. Pierwsza premiera – *Śliczna krakowianka* Edwarda Fiszera – odbyła się w lipcu, lecz po kilku przedstawieniach została zakazana przez cenzurę niemiecką. Po Hennerze zespołem kierował Witold Wróblewski, oprawę plastyczną przygotowywał Stanisław Hiszpański, reżyserowało wielu, m.in. Kazimierz Rudzki. Do roku 1944 teatr wystawił 12 premier, w tym *Jak Boruta diabłem został*, *Szopka 1941 – 42*, *Zaczarowane kolo* Rydla, i *Nowy don Kiszot, czyli sto szaleństw* Fredry. W styczniu, już pod kierownictwem Mariana Paluchowskiego, teatr wystawił *Bal na Szklanej Górze* Henryka Rostworowskiego. Ostatnia premiera odbyła się w styczniu 1945. Był to *Walczyk Warszawy* Henryka de Felsenriffa-Hoffmanna. Obie sztuki reżyserował Tadeusz Muskat z lalkami Mariana Stępnia.

Teatry lalkowe działały również na emigracji, w tym w wojsku. Teatr Kukiełkowy w Jerozolimie wystawił w roku 1941 *Dożynki w Jerozolimie*. W Palestynie Bajka Wileńska przy Drugim Korpusie Polskim przygotowała *Sen szefa* w reżyserii Władysława Badowskiego. Powstawały także teatry lalek przy I Armii Wojska Polskiego nacierającej od wschodu. Teatr kukiełek pod kierownictwem Juliana Pappé (1943) miał w repertuarze *Pana Twardowskiego*, *Bajkę wigilijną*, *Umarł Maciek, umarł...* Przy I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki w roku 1944 Teatr Kukiełek założył Jan Czerny, który wystawił program składany o charakterze rewii środowiskowej i politycznej.

W okupowanym kraju istniały teatry konspiracyjne i jawne. Było wiele teatrów domowych, które często przekształcały się w zespoły wędrowne, aczkolwiek gromadziły tylko publiczność wtajemniczoną. Należały do nich m.in. teatrzyk Zorza Wojciecha Ruszczyca w Warszawie (1940), zespół klubu Flimoni w Poznaniu (1941), harcerski teatr marionetek dla dzieci też w Poznaniu (1942), teatrzyk plastyka Stanisława Fajfera w Poznaniu (1942), zespół Tadeusza Hollendra w Warszawie (1942), teatrzyk cieni i lalek Zbigniewa Raszewskiego w Bydgoszczy (1942), zespół eksperymentalny Aliny Jakubowskiej w Warszawie (1942) i zespół lalkowy Haliny Lubicz w Poznaniu (1943). Niektóre teatry prowadziły swą działalność

ignorując obecność okupanta, jak np. teatr lalek Brzdąc w Kawiarni Plastyków w Krakowie (1942), którego koniec był prawdziwie tragiczny, czy teatr lalek braci Bolesława i Tadeusza Górali występujący w latach 1941 – 1944 w Bielsku-Białej.

Wśród teatrów jawnych, działających za zgodą władz okupacyjnych, najwcześniej powstał teatr pacynek Figlarny Kubuś Stanisława Płonki-Fiszera, który wystawiał komedyjkę *Figlarny Kubuś, Jasia i Małgosię* i zapowiadał inne sztuki. We wrześniu 1943 r. powstał w Warszawie Teatr Marionetek dla Dorosłych Hulajnoga, kierowany przez Helbicha i Czarneckiego. Dawał on repertuar muzyczny dla dorosłych oraz baśnie dla dzieci. W Krakowie w maju 1944 r. zaczął działalność Krakowski Polski Teatr Kukiełek pod dyrekcją Mariana Mikuty. Patronowała mu Rada Główna Opiekuńcza (RGO). Na inaugurację wystawiono *Szewca Dratewkę*, później *Jak kowalicha diabła wykiwała*, *Verbum nobile* Moniuszki, *Jasełka w kukiełkach*. Pół jawnie działał zespół Baja. Jan Wesołowski i kilku bajowców podjęło pracę z dziećmi w Ognisku RGO na Żoliborzu i wystawiało dawny repertuar w różnych dzielnicach Warszawy (1940 – 1944). Część lalek przerzucono do getta, gdzie dawne współpracowniczki Baja – Klementyna Krymkowa, Anna Osser i in. – dawały przedstawienia dla dzieci. Teatrem wolnym, choć działającym w otoczeniu wojennym, był teatrzyk powstańczy Kukiełki pod Barykadą, który wystawił widowisko *Blok z Powiśla*, mówiącą o aktualnościach walczącej Warszawy.

Lalkarze polscy działali również na terenach zaanektowanych przez Związek Radziecki. Już w grudniu 1939 r. Zofia i Władysław Jaremowie zorganizowali z grupą artystów Państwowy Polski Teatr Kukiełek wpisując się w system radzieckiego mecenatu państwowego. Pracę inaugurowano marionetkowym *Cyrkiem Tarabumba*. Później wystawiano sztuki z teatru Obrazcowa, a z polskich *Jacek i Placek* według Makuszyńskiego. W sezonie 1940/1941 teatr przeniesiono do Nowogródka. Działał do wkroczenia Niemców w czerwcu 1941 r. Od grudnia 1940 r. w Wilnie Jadwiga i Władysław Badowscy prowadzili sekcję kukiełek, a Olga Dobużańska-Totwen sekcję marionetek przy miejscowym Teatrze Młodego Widza.

Dla Polaków wywiezionych w głąb ZSRR Janina Kilian-Stanisławska zorganizowała w Samarkandzie Teatr Niebieskie Migdały (obecnie warszawska Lalka), który w październiku 1945 r. wystąpił z premierą *Pani Twardowskiej*.

Dla wielu lalkarzy czasu wojny owe teatrzyki lalkowe były instrumentem oddziaływania patriotycznego ku pocieszeniu serc. W późniejszych latach to właśnie oni tworzyli podwaliny nowego powojennego teatru lalek.

Pod skrzydłami PRL

W Warszawie trwało jeszcze powstanie, a już na terenach wyzwalanych przez Armię Czerwoną i I Armię Wojska Polskiego lalkarze zatroszczyli się o warunki do rozwoju własnej sztuki. Jesienią 1944 r. w resorcie kultury PKWN powstał Wydział Teatrów Marionetkowych, na którego czele stanął Jan I. Sztaudynger. Intencją nowych władz było wykorzystanie teatru lalek „do pracy politycznej wśród ludności". Powstały więc teatry żołnierskie, organizacji młodzieżowych (OM TUR) i nie zrzeszone. Tworzyli je przedwojenni lalkarze, nauczyciele, artyści, którzy zdobyli lalkarskie doświadczenie w teatrach obozowych, w teatrach polskich w ZSRR lub jeszcze przed wojną. Ich działanie wspierały władze miejskie, organizacje społeczne i młodzieżowe.

Już w marcu 1945 r. w Częstochowie powstał spółdzielczy Teatr Marionetek Chochlik, którym kierował Stefan Polonyi-Poloński, jako pierwszą premierę wystawiając widowisko *Hocki-Klocki*. Niezwykłą wręcz aktywność w powoływaniu teatrów lalek przejawiło Robotnicze Towarzystwo Przyjaciół Dzieci (RTPD), które dążyło do zmonopolizowania działalności na rzecz dziecka. W roku 1946 organizacja ta posiadała pięć teatrów dla dzieci, w tym cztery lalkowe, i myślała o powołaniu następnych. Oczywiście teatry lalek powstały także poza strukturą RTPD – w Poznaniu, Bydgoszczy, Krakowie, Katowicach, Wałbrzychu i Łodzi. Były one częściowo subwencjonowane przez władze miejskie i organizacje społeczne, czasem korzystały z poparcia akcjonariuszy (kupcy krakowscy subwencjonowali teatr Groteska Zofii i Władysława Jaremów). Lalkarze jednak zabiegali o uzyskanie subwencji państwowej, stwarzającej realne podstawy rozwoju ich sztuki.

Większość teatrów rozpoczynała od repertuaru bajkowego, niemniej pojawiały się też nowe zaiteresowania. Na przykład Irena i Tadeusz Sowiccy wystawili *Guliwera w krainie liliputów* wg Swifta (1947) w teatrze Guliwer, który założyli w Warszawie. Coraz częściej wkraczał do teatrów lalek repertuar radziecki, zapożyczony głównie z teatru Obrazcowa. Był to okres heroiczny budowania podstaw sztuki lalkarskiej. Twórcom przyświecała wizja radzieckich teatrów, subwencjonowanych przez państwo i zajmujących wysokie miejsce w hierarchii sztuki widowiskowej. Było to zgodne z zamierzeniami władz ustanowienia socjalistycznego mecenatu państwowego.

W roku 1949 rozpoczął się proces nacjonalizacji teatrów lalek, upaństwowiono wówczas trzy sceny przy teatrach dramatycznych (Poznań, Wrocław, Opole). W roku 1950 powołano w Łodzi Przedsiębiorstwo Państwowe Teatry Lalek, działające w latach 1949 – 1952, które sprawowało wówczas opiekę nad ośmioma teatrami: Banialuka w Bielsku-Białej, Grote-

ska w Krakowie, Arlekin i Pinokio w Łodzi, Baj Pomorski w Toruniu, Teatr Lalek w Gdańsku, Guliwer i Niebieskie Migdały w Warszawie. Przy dyrekcji powołano kwartalnik „Teatr Lalek", który redagował Sztaudynger. W roku 1952 teatry lalek zostały podporządkowane bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki. W roku 1988 było ich 28. Większość (24) posiadała własne pomieszczenia z pracowniami i salami widowiskowymi. Subwencja państwowa pokrywała gros kosztów prowadzenia teatru, zobowiązując go do realizacji planu repertuarowego zatwierdzonego przez MKiS (z czasem zaś przez wydziały kultury rad narodowych) oraz do wykonania planu widowisk (przeciętnie 300 rocznie) i liczby sprzedanych biletów.

Na początku lat pięćdziesiątych teatrowi lalek tak samo jak innym dziedzinom sztuki narzucono poetykę realizmu socjalistycznego. Zmuszone więc były podjąć problematykę aktualną, często w formie propagandowej, grano sztuki o kolektywizacji wsi (*Zielony mosteczek* Zaborowskiego), socjalistycznym sojuszu miasta ze wsią (*Jedzie pociąg z węglem* Klewina i Słonimskiej) czy Amerykanach zrzucających stonkę na socjalistyczne uprawy (*Pan Stonka* Brudnickiej i Mioduszewskiego). Wzory, a także w dużym stopniu repertuar, czerpano ze Związku Radzieckiego. Znaczny wpływ na zainteresowanie repertuarem radzieckim miały występy Centralnego Teatru Lalek z Moskwy pod kierownictwem Siergieja Obrazcowa w roku 1948. Przyjmując wszakże ten repertuar liczni krytycy, a nawet lalkarze protestowali przeciw naturalistycznemu, imitatorskiemu stylowi teatru radzieckiego (Tadeusz Sowicki, Jan I. Sztaudynger, Henryk Vogler).

Środowisko lalkarskie korzystając ze sprzyjającej koniunktury dążyło do oficjalnego uznania teatru lalek za sztukę równoprawną innym. Pierwszym sukcesem było powołanie Sekcji Teatru Lalek w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Teatru i Filmu w roku 1950. Starano się też o uzawodowienie profesji, wprowadzając egzaminy eksternistyczne dla lalkarzy oraz organizując specjalistyczne szkolnictwo. Już w roku 1947 powstało Studio Dramatyczne przy Teatrze Niebieskie Migdały w Krakowie, które w roku 1948 przekształcono w Państwową Szkołę Teatru Lalek w Warszawie (tzw. szkoła Janiny Kilian-Stanisławskiej), która istniała do roku 1951. W roku 1954 powstał na jej miejsce Oddział Lalkarski PWST pod kierownictwem Władysława Jaremy (istniał do roku 1964). Większość lalkarzy zdobywała kwalifikacje zawodowe w teatrach, zdając następnie egzaminy przed komisją dla eksternistów.

Dużą rolę w rozwoju teatru lalek w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odgrywała Sekcja Teatrów Lalek SPATiF, którą kierowali na przemian Jarema i Ryl. Ryl był społecznikiem z powołania i w swojej działalności nie ograniczał się do problematyki ściśle zawodowej. W latach 1957 – 1967 wydawał czasopismo „Teatr Lalek". Ukazywało się do roku 1970. Ryl wznowił je po przerwie w roku 1982. Torował też drogę do aktywnego uczestnictwa Polaków w pracach Międzynarodowej Unii Lalkarskiej UNIMA. Współpracował z ruchem amatorskim.

Już na początku swej powojennej drogi teatry lalek dążyły do określenia własnego stylu. Stosowały różne środki wyrazu: lalki, maski, przedmioty i współdziałających z nimi aktorów. Współpracowały ze znakomitymi scenografami, rozbudowując w sposób oryginalny inscenizację plastyczną. W krótkim czasie ukształtowało się kilka ważnych zespołów twórczych.

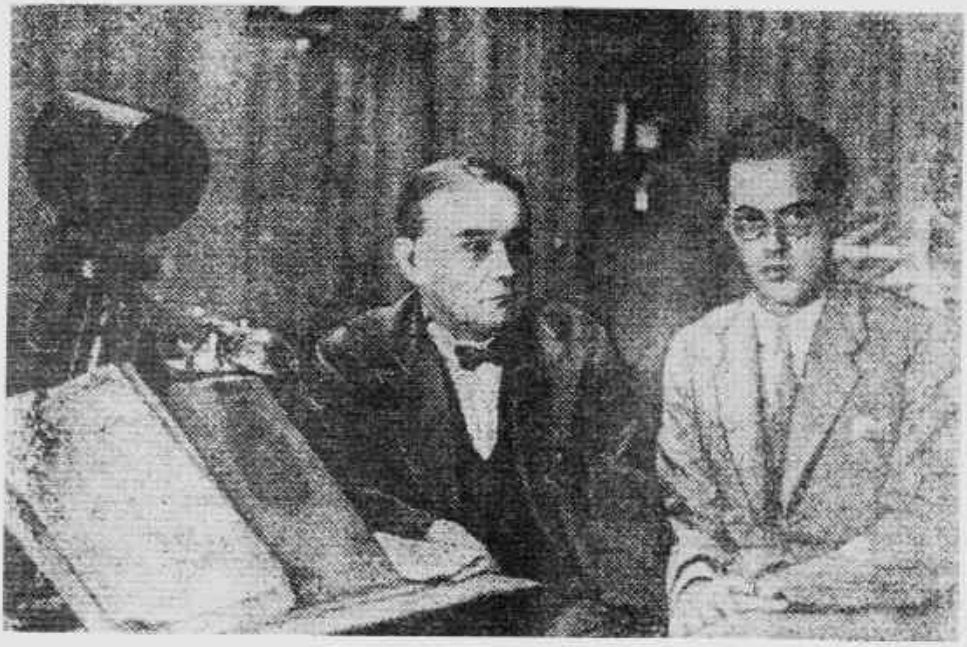
W Krakowie w 1945 r. Zofia i Władysław Jaremowie wraz z grupą plastyków (m.in. Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz, Kazimierz Mikulski) założyli teatr Groteska. Na inaugurację wystawili rewię dla dorosłych *Cyrk Tarabumba*, ale potem przez wiele lat wystawiali baśnie dla dzieci. Stylizacja plastyczna lalek, artyzm i poczucie humoru twórców Groteski pozwoliło jej w dużym stopniu ominąć rafy socrealizmu.

Pod koniec lat pięćdziesiątych Groteska wznowiła repertuar dla dorosłych wystawiając sztuki o proweniencji awangardowej: *Męczeństwo Piotra Oheya* Mrożka (1959), *Kartotekę* Różewicza (1961), *Króla Ubu* Jarry'ego (1965), *Zwierzęta hrabiego Cagliostro* Bursy (1972). Wszystko to były widowiska maskowe. Ale również w przedstawieniach lalkowych teatr demonstrował inwencję inscenizacyjną, np. w *Janku Muzykancie* według Sienkiewicza (1970), zastosowano obrotowe periakty zamiast tradycyjnego parawanu w celu uzyskania dodatkowej przestrzeni – planu zbliżeń. Groteska straciła swój charakter, gdy Jaremowa odeszła na emeryturę w roku 1975.

W roku 1948 Maria i Henryk Rylowie założyli w Łodzi teatr ARLEKIN. Ryl eksperymentował zarówno w zakresie środków wyrazowych, jak repertuaru. W poszukiwaniu nowych środków wyrazu rozwijał technikę teatru lalek. W *Kolorowych piosenkach* wprowadził „lalki witrażowe", w *Wesołej maskaradzie* (1949) maski współdziałające z lalkami, w *Sambo i lew* (1951) zastosował dekoracje improwizowane z domowych sprzętów. Pod wpływem socrealizmu podjął imitacyjny styl gry lalek, osiągając znakomite rezultaty. Wydarzeniem było przedstawienie *Lekarza mimo woli* Moliera, wywołujące komiczny dystans wobec lalek, przejawiających ludzkie ambicje. Autorami scenografii Arlekina byli: Ali Bunsch, Konstanty Mackiewicz i Zofia Gutkowska.

Środki lalkowe konfrontował Ryl z różnymi rodzajami dramatu, np. tragedią romantyczną (*Balladyna* Słowackiego, 1957), później przestawił się na środki poetyckie z pogranicza teatru przedmiotu (*Młynek do kawy* wg Gałczyńskiego, 1959, ze scenografią Stanisława Fijałkowskiego). Środki, jakie stosował, wyprzedzały doświadczenie lalkarskie i nie znalazły uznania w środowisku. Ważnym przedstawieniem Ryla było *Nal i Danayanti* wg *Mahabharaty* (1962), wystawione z pomocą hieratycznych figur Wacława Konolka. Ryl pozostał aktywny w teatrze Arlekin aż do śmierci w roku 1983.

Teatr LALKA założyła Janina Kilian-Stanisławska w Samarkandzie jako teatr Niebieskie Migdały. W kraju działał on początkowo w Krakowie, później w Warszawie. Od roku 1950 kierował nim Jan Wilkowski przy współpracy Adama Kiliana i Zofii Stanisławskiej-Howurkowej, wystawiając typowy dla tego czasu repertuar (*Zielony mosteczek*, *Wielki Iwan*



Stefan Jaracz i Kazimierz Wierzyński w rozgłośni warszawskiej, 1928

akcji. Słuchacz, jeżeli ma zrozumieć treść i wyobrazić sobie przedstawioną w utworze rzeczywistość, nie widząc wykonawców, scenografii, kostiumów, musi to wszystko usłyszeć w dialogach, muzyce i efektach akustycznych. Twórcy Teatru Wyobraźni mieli świadomość, że radiowy spektakl powinien nie tylko zaciekawić odbiorcę, ale również zmusić go do aktywnego współuczestnictwa w tworzeniu dramatu, który w pełni może rozegrać się dopiero w jego wyobraźni. Tym samym określili zadania owego Teatru, który miał: rozwijać wrażliwość, być podnietą dla psychiki i rozniecać fantazję. Tak sformułowane zadania mogły w pełni zrealizować dopiero sztuki „specjalnie napisane i przygotowane do mikrofonu", jak je wówczas nazywano, czyli słuchowiska oryginalne. 20 marca 1928 r. ogłoszono pierwszy konkurs na słuchowisko radiowe. Ten sposób pozyskiwania utworów dla radia do dnia dzisiejszego przynosi zazwyczaj interesujące propozycje. Pierwsze jury konkursowe (Juliusz Osterwa, Witold Hulewicz, Ferdynand Ruszczyc, Roman Pikiel) nie przyznało nagrody głównej, zaleciło jedynie zakupienie trzech słuchowisk: *Sejm niewieści* Waleriana Charkiewicza, *Ślepy dziadunio* Haliny Hohendlingerówny i *W pajęczynie* Janiny Piórewiczówny.

17 maja 1928 r. nadano z Wilna pierwsze w Polsce, słuchowisko oryginalne – *Pogrzeb Kiejstuta* Hulewicza ze specjalnie skomponowaną muzyką Tadeusza Szeligowskiego. Był to utwór dokumentalny, w którym została odtworzona, ściśle według starych podań, ceremonia pogrzebu wielkiego księcia litewskiego z okresu wczesnego średniowiecza. Jest to więc przy-

kład artystycznej rekonstrukcji prawdziwego wydarzenia. Po raz pierwszy słuchowisko nadawane było „na żywo", za pomocą mikrofonów zainstalowanych w studiach i plenerze, nad rzeką Wilią, skąd nadano scenę pogrzebu. Aby stworzyć pozory prawdziwości w odbiorze audialnym, wprowadzono postać ślepca, prowadzonego w kondukcie przez wnuczkę, relacjonującą mu przebieg wydarzeń. W ten sposób słuchacz miał wrażenie współuczestnictwa w ceremonii. Walor prawdy był niezmiernie istotny, wiązał się z ogólnoeuropejską tendencją dążenia do autentyzmu w sztuce. W tej konwencji utrzymane było pierwsze oryginalne słuchowisko na świecie, *Niebezpieczeństwo* Richarda Hughesa nadane przez BBC (15 stycznia 1924 r.), którego wątek fabularny koncentrował się wokół katastrofy w kopalni po awarii oświetlenia. W rozgłośni wileńskiej powstawały słuchowiska uznawane dziś za największe osiągnięcia Teatru Wyobraźni. W grupie dzieł oryginalnych za wybitne uważano *Miasto Santa Cruz* Janiny Morawskiej (Wilno 1933), debiutancki utwór, który zwrócił uwagę krytyki wysokimi walorami radiofonicznymi. Temat autorka zaczerpnęła z notatki prasowej o klęsce huraganu w Hawanie, fabułę stanowiły rozmowy telefonistki ostrzegającej przed niebezpieczeństwem. Morawska była pierwszą polską autorką piszącą wyłącznie dla radia. W dziedzinie adaptacji niezwykłe uznanie zyskała *Obrona Sokratesa* Platona w radiofonizacji Stefana Srebrnego, reżyserii Hohendlingerówny (Wilno 1929), z udziałem m.in. Aleksandra Zelwerowicza (Sokrates). Adaptację powtórzono w Warszawie, jako część *Trylogii platońskiej* w radiofonizacji Witolda Hulewicza, reżyserii Michała Meliny (1933) ze Stefanem Jaraczem (Sokrates).

Teatr Wyobraźni cieszył się u radiosłuchaczy wielkim powodzeniem, rosnącym z roku na rok. Dzięki słuchowiskom mieszkańcy nawet małych miasteczek za pomocą „czarodziejskiej skrzyneczki" gościli u siebie największych artystów polskich. Ogromne zasługi w rozwoju i popularyzacji teatru radiowego położył Michał Melina, główny reżyser teatru radiowego w początkach jego działalności. Jako doskonały organizator, obdarzony umiejętnością zjednywania sobie ludzi, pozyskał dla teatru bez kurtyny i sceny najwybitniejszych aktorów polskich. Należy pamiętać, że w tamtych czasach mikrofon zniekształcał głosy, toteż aktorzy bali się ryzykować. W słuchowiskach brali udział: Stanisława Wysocka, Stefan Jaracz, Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn, Aleksander Zelwerowicz, Wojciech Brydziński, Zofia Lindorfówna, by wymienić tylko najznakomitszych. Następcy Meliny to także wybitne osobowości: Witold Hulewicz, Antoni Bohdziewicz, Tadeusz Byrski. Dzięki nim Teatr Wyobraźni rozwijał się dynamicznie. W repertuarze w dalszym ciągu dominowały adaptacje tekstów klasycznych i współczesnych autorów polskich i obcych. Rozwijała się także twórczość oryginalna dla radia. Z Teatrem Wyobraźni współpracowali: Gałczyński, Iwaszkiewicz, Nałkowska, Parandowski, Pawlikowska-Jasnorzewska, Staff, Szaniawski. Mistrzostwo pisarzy i umiejętności artystów wyznaczały poziom przedwojennego teatru radiowego. O jego znaczeniu

świadczył fakt, iż obce radiofonie chętnie gościły polskie słuchowiska na swojej antenie, np. *Żeglarz* Szaniawskiego w radiofonizacji Stefana Dunin-Karwickiego, reżyserii Meliny był emitowany w Warszawie i w Sztokholmie w tym samym roku (1930); podobnie *Miasto Santa Cruz* Morawskiej nadane w Wilnie w 1933 r., w Berlinie można było usłyszeć już w 1936 r., jeszcze przed emisją warszawską, która miała miejsce w roku 1937. W grupie słuchowisk oryginalnych tego okresu na uwagę zasługują: *Zmartwychwstanie* Artura Marii Swinarskiego w reżyserii Stanisławy Wysockiej (Poznań 1929), które znakomicie spełniało wymogi nowej sztuki ze względu na niezwykłą oszczędność środków wyrazowych, oraz *Słowacki w Szwajcarii* Józefa Mayena w reżyserii Meliny (Warszawa 1934), utwór, złożony niemal wyłącznie z listów poety do matki, otwierał typ słuchowisk biograficznych. W tym kręgu pozostaje twórczość radiowa Iwaszkiewicza: *Wakacje w Nohant* z Zofią Lindorfówną i Seweryną Broniszówną w rolach głównych (Warszawa 1936); *Maskarada* (o Puszkinie) w reżyserii Byrskiego (Warszawa 1938). W następnych latach oba słuchowiska adaptowano na scenę, często i chętnie do nich wracano. Twórczość Szaniawskiego także doskonale mieściła się w kanonach nowej sztuki. Jego teksty pełne semantycznej wieloznaczności, wzbogacone o stronę dźwiękową nabierały nowego wymiaru. Słuchowisko *W lesie* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego (Warszawa 1937) ze Stanisławą Perzanowską (Matka) wiodło po wojnie długi żywot teatralny jako jednoaktówka *Matka*, stanowiąc integralną część słynnych *Dwóch teatrów*; *Służbista* w reżyserii Jerzego Leszczyńskiego (Warszawa 1937) z Jaraczem (Zadora); *Srebrne lichtarze* w reżyserii Węgierki (Warszawa 1938), z kreacjami Jaracza, Woszczerowicza i Wysockiej, były oceniane przez ówczesną krytykę jako jedno z ciekawszych osiągnięć sztuki radiowej.

Osobną grupę stanowią utwory, które wyznaczały rozwój słuchowiska poetyckiego: *Obraz* Józefa Czechowicza w reżyserii Antoniego Bohdziewicza (Warszawa 1938); *Śmierć Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej w reżyserii Edmunda Wiercińskiego z muzyką Stefana Kisielewskiego (Warszawa 1938); *Most* Ignacego Fika w reżyserii Wacława Radulskiego (Kraków 1939). Natomiast Gałczyński popularyzował typ słuchowiska rozrywkowego o specyficznie satyrycznym wydźwięku: *Bal zakochanych* (słuchowisko poetyckie) w reżyserii Bohdziewicza z muzyką Romana Palestra (Warszawa 1936); *Mężczyzna w damskim kapeluszu* w reżyserii Byrskiego (1937, z Niną Andrycz i Jackiem Woszczerowiczem).

Także dla publiczności dziecięcej przygotowywano repertuar. Dominują w nim wyłącznie adaptacje dzieł klasycznej literatury dziecięcej: *Jak krasnoludki dopomogły Skrobkowi* Konopnickiej, radiofonizacja Jadwigi Gilowej, reżyseria Wandy Tatarkiewicz (Warszawa 1929); *Kopciuszek* Janiny Porazińskiej (Warszawa 1929); *Syrena* Andersena w radiofonizacji i reżyserii Tatarkiewicz (Warszawa 1930); *Prawdziwy bohater* Makuszyńskiego w radiofonizacji Marty Sterbówny (Lwów 1933). W zakresie roz-

woju teatru dziecięcego ogromne zasługi położyła Wanda Tatarkiewicz (później Tatarkiewicz-Małkowska), aktorka, reżyser, po wojnie współtwórczyni Radiowego Teatru dla Dzieci i Młodzieży, już w latach trzydziestych widziała potrzebę stworzenia samodzielnego programu artystycznego dla najmłodszych. Jako pierwsza czytała w radiu premierową na antenie bajkę dla dzieci (Warszawa 17 lutego 1926 r.) i jako pierwsza zainaugurowała po wojnie (18 lutego 1945) audycję dla małych słuchaczy.

Adaptowano na potrzeby polskiego odbiorcy utwory autorów obcych, zarówno klasyków, jak i współczesnych, które dopełniały obrazu działalności Teatru Wyobraźni: Arkadija T. Awerczenki, Charlesa Dickensa, Charlesa Didiera, Henrika Ibsena, Henriego Murgera, Dario Niccodemiego, Luigiego Pirandella, Szekspira, Marka Twaina, Oscara Wilde'a.

Już w latach trzydziestych wystąpiły zjawiska trwałe i obecne także w późniejszym okresie. Należą do nich plebiscyty słuchaczy i funkcjonowanie spółek autorskich. Pierwszą spółkę zawiązali w Krakowie (1930) Jan Wiktor i Jerzy Ronard Bujański. Ich autorstwa są słuchowiska: *Wędrówka po Pieninach* i *Na wiejskim podwórku*, nagrodzone i emitowane w Krakowie (1930). Należały one do tzw. sztuk fonicznych, autorzy podjęli próbę syntetycznego przetworzenia różnych odgłosów. Słowo było w nich zaledwie jedną z wielu modyfikacji dźwięku. W plebiscycie „Anteny" (1936) pierwsze miejsce zajęła *Biedna młodość* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w reżyserii Węgierki (Warszawa 1936). Powodzenie słuchowiska było jednoznacznym dowodem preferencji dla tematyki współczesnej silnie związanej z osobistym doświadczeniem słuchaczy. Drugie miejsce zajął *Zegarek* Szaniawskiego w reżyserii Perzanowskiej (Warszawa 1935) z Ćwiklińską, Jaraczem i Osterwą. To premierowe słuchowisko stanowi przykład znakomitego rozumienia potrzeb sztuki radiowej. Utwór składa się z wielu obrazów słuchowych, których zasadniczą część stanowią dźwięki (dzwonek, zegary, turkot wozów). Dialog, mimo pełnego realizmu, pobrzmiewa nieco w tle, pełen jest niedomówień, pauz, zawieszenia głosu. Główny nacisk został położony na reakcje bohaterów, ich nastrój, przeżycia wewnętrzne. To zaś jest podstawową cechą sztuki audialnej, która powinna raczej wydobywać przeżycia wewnętrzne niż uciekać się do zdarzeń zewnętrznych, sytuacyjnych. Ostatnie słuchowisko w okresie międzywojennym to *Larum w obozie*, montaż o polskim życiu obozowym w XVIII wieku, w radiofonizacji Jana Kazimierza Zaremby (Katowice 1939). W okresie 15 lat istnienia teatru radiowego nadano ponad 1000 słuchowisk z różnych rozgłośni, w tym około 300 oryginalnych. Początkowo planowano emitować tylko słuchowiska premierowe. Zamierzenia te zniweczyły kłopoty repertuarowe oraz ograniczone możliwości realizacyjne. Już od połowy lat trzydziestych emisje powtórkowe stały się zjawiskiem powszednim. Wojna zniszczyła w ogromnej mierze dorobek Teatru Wyobraźni, zachowało się zaledwie kilkadziesiąt słuchowisk oryginalnych prezentowanych w specjalnych cyklach Polskiego Radia.

Powieści radiowe

Powieść radiowa jest specyficzną formą literacką, uwzględniającą możliwości, jakimi dysponuje radio. To nader pojemny publicystycznie serial rodzinny, a jego największą wartością jest aktualność. „Najgłośniejsze powieści radiowe, nadawane w różnych radiofoniach świata dotyczą współczesności, chwytanej wręcz na gorąco" (Kwiatkowski, 1973, s. 141). Poszczególne odcinki nie mają charakteru dramatycznego, odzwierciedlają zwykle fragment codziennego życia przeciętnej rodziny. Ten typ powieści ma niewątpliwie wpływ kulturotwórczy, choć zazwyczaj krótkotrwały i przemijający.

Polska powieść radiowa powstała w latach trzydziestych. Była odpowiedzią na próby „znalezienia najbardziej elastycznej i najbardziej użytecznej formy literackiej, która mogłaby podać w nowy, atrakcyjny sposób materiał dydaktyczny dotyczący kultury dnia codziennego" (Sadowska, 1974, s. 217). *Dni powszednie państwa Kowalskich* Marii Kuncewiczowej są pierwszą powieścią, jaka pojawiła się w polskiej radiofonii. Pomysłodawcą był Jan Parandowski. Premierowy odcinek został nadany z Warszawy (3 listopada 1936 r.) w programie ogólnopolskim. Emisja trwała do 1938 r. w cyklu początkowo tygodniowym, następnie codziennym. W założeniu była to powieść bardzo kameralna. Fabułę stanowi życie młodego małżeństwa Kowalskich: Irena (w tej roli występowała Karin Tisché, następnie Stanisława Wysocka), Paweł (Stefan Michalak) oraz narrator (Stanisław Żeleński); inne postacie pojawiają się marginalnie. W powieściach powojennych postać narratora zostanie stopniowo wyeliminowana. Przed wojną nadano jeszcze kilka powieści radiowych, m.in.: *Anielcia i życie* Heleny Boguszewskiej (Warszawa 1938); *Wuj kupuje auto* Anieli Gruszeckiej-Nitschowej (Kraków 1939).

W latach 1946 – 1948 emitowano dwie powieści radiowe: *Żelazna kurtyna* Heleny Boguszewskiej oraz *Uliczka klasztorna* Anny Kowalskiej. Spełniały one istotną wówczas rolę, poruszały bowiem najbardziej palące problemy tamtych lat: zagadnienia odbudowy, poszukiwań zaginionych członków rodzin i przyjaciół, reemigracji oraz zmian ustrojowych. Nie wywołały jednak głębszego oddźwięku ze strony słuchaczy.

W latach sześćdziesiątych pojawiły się na antenie powieści adresowane do określonej grupy – inteligencji. Należą do nich: *Buntownicy*, *Paweł i Agnieszka* Krystyny Salaburskiej oraz *Milionerzy* Stanisławy Fleszarowej-Muskat. W powieściach Salaburskiej został zarysowany problem buntu bohaterów przeciw otaczającej ich rzeczywistości, a także próba oceny postaw moralnych przedstawicieli poszczególnych środowisk. Obie powieści ze względu na zbyt czytelne treści dydaktyczne nie zyskały uznania wśród słu-

chaczy. Z bardziej przychylnym przyjęciem spotkała się powieść *Milionerzy* ze względu na większą autentyczność.

Na szczególną uwagę zasługuje powieść radiowa *Matysiakowie*. Powstała jako dzieło kilkuosobowego zespołu twórców, w większości literatów z wieloletnim doświadczeniem radiowym: Dżennet Połtorzycka, Jerzy Janicki, Stanisław Stampf'l, Władysław Żesławski. Emisję poprzedzał okres obserwacji i socjologicznego rekonesansu wśród warszawskich rodzin robotniczych. Główni bohaterowie powieści to postaci mające swoje prototypy w realnie żyjących wówczas osobach. Pozostałych zrodziła wyobraźnia autorów. Jest to powieść, która cieszy się największą popularnością wśród radiosłuchaczy. Premierowy odcinek nadano 15 grudnia 1956 r. w reżyserii Zdzisława Nardellego i realizacji Stanisławy Grotowskiej. Akcja toczy się w Warszawie przy ul. Dobrej 21 m. 6. Tematem jest codzienne życie rodziny Matysiaków. Cechą szczególną tej powieści jest świadoma rezygnacja z roli narratora i komentatora wydarzeń. Całkowita bezimienność słuchowiska (autorom przez wiele lat udało się zachować anonimowość) ma sprawiać wrażenie, że to, co odbiorca słyszy, wydarzyło się naprawdę. Jest to powieść w założeniu swoim nie skończona, a na jej treść składają się przeżycia bohaterów opisywane z odcinka na odcinek, aby jak najwierniej odzwierciedlić bieżące wydarzenia społeczne. *Matysiakowie* prezentują też pewien model postępowania, jest nim pozytywny stosunek do świata, szacunek dla norm moralnych i tradycyjnych wzorów obyczajowych. Nie bez znaczenia była tu obsada: Stanisława Perzanowska, Jan Ciecierski, Tadeusz Fijewski. Poczucie bliskości bohaterów, złudzenie rzeczywistości wywołane realistycznym charakterem sytuacji, decyduje o jej ogromnym powodzeniu. Wielokrotnie powieściowi bohaterowie odpowiadali na apele radiosłuchaczy. Największy jednak okazał się autorytet *Matysiaków* przy organizowaniu społecznej akcji budowy Domu Rencistów. Pomysł wypłynął od słuchaczy, żywo reagujących na poruszony w powieści problem starych, bezdomnych ludzi. Już w 1958 r. powstało Społeczne Stowarzyszenie Domu Rencistów im. Matysiaków. W rezultacie dom został wybudowany w Warszawie na Saskiej Kępie.

Podobnie dużą popularnością cieszy się powieść *W Jezioranach*. Była odpowiedzią na sukces *Matysiaków*, a jej adresatami są mieszkańcy polskiej wsi. Jest ona także dziełem zespołu: Władysław Milczarek, Andrzej Mularczyk, Zofia Posmysz. Inauguracyjny odcinek nadano 29 maja 1960 r. w reżyserii Bronisława Dardzińskiego i Wiesława Opałka. Bohaterami są członkowie radiowej rodziny Jabłońskich, mieszkający we wsi Jeziorany położonej między Lublinem a Puławami, kreowani przez Kazimierza Opalińskiego, Marię Żabczyńską i Zygmunta Kęstowicza. Podobnie jak w poprzedniej powieści i tu fikcja zaczęła przeradzać się w rzeczywistość. Powstawały Kluby Przyjaciół Jezioran, którym patronował i użyczał miejsca na swoich łamach „Dziennik Ludowy". Kluby inicjowały wiele ciekawych i udanych akcji kulturalnych, społecznych i oświatowych. Z bohaterami

obu powieści mogą obcować słuchacze także w latach dziewięćdziesiątych; nowe pokolenia odbiorców spotykają się z następnym pokoleniem radiowych rodzin. Zmienił się również częściowo skład zespołów autorskich. Problemy dnia codziennego pozostały, a z nimi tęsknota słuchaczy za wzorcem rodziny, z którym mogliby się identyfikować, zwłaszcza w okresie rozluźniania się i przekształcania więzi społecznych. Mimo konkurencyjności seriali telewizyjnych i innych mediów radiowe rodziny nadal mają swoich wiernych odbiorców.

Teatr Polskiego Radia

W roku 1945 reaktywowano działalność Teatru Wyobraźni. Natychmiast rozpoczęły się dyskusje teoretyczne na temat roli i zadań artystycznych programów radiowych. W rezultacie zmieniono nazwę na Teatr Polskiego Radia. Nowa nazwa, w założeniu twórców, miała reprezentować także nową treść. Chodziło o zwiększenie wpływu na sferę intelektualną słuchacza, inspirowanie go do myślenia, nie zaś tylko pobudzanie fantazji. Na ogół słuchowisk radiowych nie nazywa się teatrem (ang. *radio-play*, fr. *pièce-radiophonique,* niem. *Hörspiel*), ponieważ z semantycznego punktu widzenia nie jest to słuszne, ale zwięzłe i efektowne. Jak dotychczas nikt nie potrafił zaproponować nazwy, która łączyłaby w sobie te zalety. Po wojnie kładziono nacisk na aspekt edukacyjny radia. Polityka kulturalna zmierzała do upowszechniania dzieł uznanych za wartościowe, a antenowe adaptacje klasyki miały umożliwić słuchaczom, obok taniej i dostępnej wówczas książki, pełniejsze obcowanie z literaturą. Pisano w tym czasie szeroko o konieczności „odbudowy psychiki społeczeństwa", które po latach wojny miało problemy z powrotem na drogę normalizacji. Z jednej strony był to zabieg słuszny, który niewątpliwie przyczynił się do podniesienia poziomu kulturalnego społeczeństwa, z drugiej jednak spowodował zaniechanie starań o promowanie słuchowiska oryginalnego. W latach czterdziestych dokonał się zasadniczy przełom w zakresie techniki radiowej. Wszedł na stałe w użycie magnetofon, który otworzył zupełnie nowe perspektywy, mianowicie dał możliwości montażu, stosowania różnych trików, jak nakładanie głosów, zmiany tempa, podkładanie efektów akustycznych aż po pełną deformację dźwięku. W programie teatru radiowego dominowały adaptacje klasyki. Niektóre z nich stanowiły przykład dzieła radiowego wysokiej próby, np. *Dziady* Mickiewicza w adaptacji i reżyserii Tadeusza Łopalewskiego z muzyką Witolda Lutosławskiego (1955).

Działający w latach 1948 – 1958 *Teatr Eterek* stanowił próbę wprowadzenia na antenę w kształcie artystycznym tematów bieżących. Jego twórcą i reżyserem (od trzeciego odcinka) był Jeremi Przybora. *Teatr Eterek* zajmował się kłopotami Polaka końca lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych, wszystko zaś było utrzymane w konwencji satyrycznej, czasami

sarkastycznej, niejednokrotnie zmierzającej w kierunku groteski i absurdu. Pierwszym słuchowiskiem cyklu był *Szczepcio* Jeremiego Przybory i Antoniego Marianowicza z muzyką Jerzego Wasowskiego w reżyserii Kazimierza Wajdy (1948).

Słuchowiska oryginalne

Dziedziną, która dla rozwoju teatru radiowego stanowi płaszczyznę najważniejszą, jest słuchowisko oryginalne. Tylko ta literatura jest w pełni podporządkowana sztuce radia i tylko ona właściwie ją reprezentuje pod względem tematycznym i artystycznym. „Na przykładzie polskich słuchowisk można prześledzić historię współczesności od okupacji po dzień dzisiejszy, jest to bowiem artystyczna kronika życia narodowego w jego przejawach wielkich i drobnych, codziennych i niezwykłych" (Jerzy Krzysztoń, *Firma decybelowa*, „Życie Warszawy" 1970, nr 137). Znaczące pozycje w tym zakresie zaczęły pojawiać się dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Należą do nich: *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta (1958, nagroda w konkursie na słuchowisko PR); *Nagi człowiek, czyli Wiktoria i jej huzar* Andrzeja Mularczyka (1959), *Cześć jego pamięci* Jerzego Janickiego (1960, nagroda w konkursie OIR oraz w konkursie na słuchowisko PR). Pełny rozkwit powojennego słuchowiska oryginalnego przypada na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Z radiem współpracują wówczas wybitni pisarze: Jarosław Abramow, Stanisław Grochowiak, Henryk Bardijewski, Ireneusz Iredyński, Janusz Krasiński, Jerzy Krzysztoń, Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz, Włodzimierz Odojewski, Andrzej Szczypiorski, Zofia Posmysz, Władysław Terlecki, Zenon Wiktorczyk. Rozpoczynają się poszukiwania idące w kierunku wzbogacenia formy słuchowiska, przez pełniejsze wykorzystanie osiągnięć innych sztuk. Coraz częściej zwraca się uwagę na pokrewieństwo słuchowiska z muzyką ze względu na podobieństwo w zakresie kreowania przeżyć intymnych, najbliższych warstwie emocjonalnej. Herbert pisząc utwór dla radia *Lalek* w podtytule nazwał go *Sztuką na głosy* (1963). *Kaprysy Łazarza* Grochowiak nazwał *Scherzo radiowe* (1966), a cały zbiór słuchowisk zatytułował *Rzeczy na głosy* (1966). Zaczęto zwracać baczniejszą uwagę na specyfikę dramatu radiowego, który właściwie operuje tylko warstwą językową i dźwiękiem, stwarzając zupełnie nową jakość artystyczną. Jej odmienność polega na tym, iż w słuchowisku słowo tworzy wizualne wyobrażenia. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w polskim słuchowisku dominuje dialog. Akcja koncentruje się najczęściej wokół jednego zdarzenia, przedstawionego przez pryzmat wewnętrznych przeżyć bohaterów. Strona dźwiękowa była dość uboga. Słuchowiska nagrywano metodą monofoniczną, co zdecydowanie determinowało możliwości twórców. Mimo takich ograniczeń słuchowiska tego okresu prezentowały wysoki poziom i znane były poza granicami kra-

ju. Mówiono nawet o „polskiej szkole słuchowiska", rozpoznawalnej w innych radiofoniach świata. Treść słuchowiska podporządkowana była idei naczelnej, która była realizowana nawet za cenę kształtu artystycznego.

Dramat radiowy charakteryzuje się różnorodnością zarówno pod względem formalnym, jak estetycznym. „Wśród polskich słuchowisk są utwory realistyczno-obyczajowe, metaforyczno-poetyckie i paraboliczne, dialogowe i narracyjne, dramatyczne i komediowe, kameralne i wieloobsadowe" (Bardijewska, 1978, s. 13 – 14). Lata powojenne przyniosły najpełniejszy rozkwit słuchowiska realistyczno-obyczajowego. Nieco mniej dynamicznie rozwijały się słuchowiska: surrealistyczne, groteskowe, fantastyczne i dramat poetycki.

Tematy: wojna i współczesność stale są obecne w polskim słuchowisku. Zdaniem Sławy Bardijewskiej i Michała Kaziówa autorzy często cofają się do czasu wojny i pierwszych lat po wyzwoleniu. Bohaterami są ludzie, na których przeżycia wojenne wywarły niezatarte piętno. Okres powojenny to dla nich rzeczywistość, w której często nie potrafią się odnaleźć. Uwikłani są, wbrew własnej woli, w politykę, rozdarci wewnętrznie, pozostający w stałym konflikcie z otoczeniem bądź własnym sumieniem, jak w słuchowiskach: *Tor* Zofii Posmysz w reżyserii Wiesława Opałka (1966); *Dziwny pasażer* Tymoteusza Karpowicza w reżyserii Jana Świderskiego (1967); *Wkrótce nadejdą bracia* Janusza Krasińskiego w reżyserii Edwarda Płaczka (1968); *Bat* Henryka Bardijewskiego w reżyserii Świderskiego (1968); *Kula* Andrzeja Szczypiorskiego w reżyserii Płaczka (1971). Także bohater okresu stabilizacji, zwłaszcza mieszkaniec Ziem Odzyskanych, stanowił interesujący materiał dla autorów. Na tym terenie, polityka stawała się integralną częścią życia każdego osadnika. Na skomplikowany proces asymilacji nakładała się atmosfera lęku i niepewności przed powrotem Niemców. Stan zagrożenia pogłębiały konflikty z autochtonami. Zjawiska te najpełniej przedstawiono w słuchowiskach: *Kaprysy Łazarza* Grochowiaka w reżyserii Łapickiego (1966); *Miejsce urodzenia, czyli Ballada o wyborze dróg* Janickiego w reżyserii Nardellego (1969); *My z Ciepliszek* Lubkiewicz-Urbanowicz w reżyserii Kopalki (1970).

W latach sześćdziesiątych pojawił się problem konfliktu pokoleń, szczególnie ostry na płaszczyźnie pracy zawodowej. Dochodzi do głosu młode, wykształcone pokolenie, dla którego wojna jest już historią. Młodzi krytycznie oceniają pracę i postawy rodziców, starszych kolegów, odrzucają balast zasług wojennych. Głównym kryterium staje się aspekt moralny działań. Ostro zostały zaatakowane postawy zarówno czysto idealistyczne, jak konformistyczne. Cały kompleks tematów związanych z kształtowaniem stosunków międzyludzkich i układów rodzinnych przedstawiony został w utworach: *Temat z polskiego* Kazimierza Radowicza w reżyserii Wojciecha Maciejewskiego (1967); *Maja* Herberta w reżyserii Natalii Szydłowskiej (1968); *Jasny pokój dziecinny* Iredyńskiego w reżyserii Kajzara (1970). W latach stosunkowo szybkiej industrializacji kraju, zachodziły zjawiska wielkiej migracji ludności ze wsi do miast. Temat przemian

współczesnej wsi, komplikacji psychologicznych związanych z awansem społecznym, samotności starych ludzi, znajdziemy w słuchowiskach: *Czekanie* Józefa Tabora w reżyserii Nardellego (1969); *Jabłoń* Bardijewskiego w reżyserii Płaczka (1971); *Na oklep, na przełaj* Mularczyka w reżyserii Płaczka (1971).

Rozwój dramatu radiowego lat siedemdziesiątych zdominowała twórczość doświadczonych już w tym gatunku autorów. Jednym z nich jest Iredyński, nazywany „mistrzem nastroju radiowego". Jego zainteresowania koncentrują się wokół wewnętrznych przeżyć bohaterów o skomplikowanej i wrażliwej psychice. Chętnie wykorzystuje parabolę, a całość jest osadzona w konwencji poetyckiej, np. *Stypa* w reżyserii Kajzara (1970), *Głosy* w reżyserii Kopalki (1971), *Dzisiaj się tak nie tańczy* (1975), *Demony* w reżyserii Nardellego (1977), *W szatni* w reżyserii Grotowskiej (1979). W podobnej konwencji utrzymana jest twórczość Abramowa. Słuchowiska tego autora są, w pewnym sensie, rozbudowanymi skeczami psychologicznymi, a bohaterów charakteryzuje język, jakim się posługują: *Pięć minut sławy* w reżyserii Kopalki (1969), *Dzwonią do drzwi, otwórz* (1971), *Żaglowce, białe żaglowce* w reżyserii Płaczka (1972), *Na szosie* w reżyserii Opałka (1973), *Fik – mik* w reżyserii Markuszewskiego (1981).

Poetyka ekspresjonistyczno-turpistyczna zdominowała pisarstwo Grochowiaka. Na bohaterów zewsząd czyha niebezpieczeństwo i ta świadomość towarzyszy im stale. W dramatach dominuje nastrój niepokoju i wewnętrznego rozdarcia: *Partita na instrument drewniany* w reżyserii Bardiniego (1962), *Dzień orderu* w reżyserii Płaczka (1966), *Księżyc* w reżyserii Bardiniego (1968). W obszarze radiowego dramatu poetyckiego pozostaje również twórczość Brylla oraz Herberta.

Twórczość radiowa Krzysztonia częściowo utrzymana jest w nurcie poetycko-psychologicznym: *Student i róża* (1967), *Wielki aktor i dziewczyna* w reżyserii Kopalki (1969), *Noc na Zaporożu* w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego (1972). Wysiłek autora zmierza do odnalezienia źródeł świadomości i wrażliwości Polaka. Kontekst społeczno-narodowy obecny jest prawie we wszystkich jego słuchowiskach: *Cyrograf dojrzałości* w reżyserii Kopalki (1968), *Rocznica Mercedesa* w reżyserii Szydłowskiej (1969), *Towarzysz N* w reżyserii Łapickiego (1970), *Nazajutrz po wojnie* w reżyserii Markuszewskiego (1971), *Sakramencka ulewa* w reżyserii Nardellego (1976). Nieco inny charakter ma *Polonus w opałach* w reżyserii Kopalki (1976), utwór pozostający na pograniczu świata realnego, także z przesłaniem moralnym.

Bohaterowie słuchowisk Krasińskiego mocno osadzeni są w rzeczywistości. Otacza ich zewsząd bezmyślność i okrucieństwo, choć przegrywają – do końca nie poddają się: *Czapa, czyli śmierć na raty* w reżyserii Kopalki (1966), *Wózek* w reżyserii Markuszewskiego (1968), *Kwatery* w reżyserii Szydłowskiej (1969). W konwencji realistycznej pozostaje także część słuchowisk Bardijewskiego, Lubkiewicz-Urbanowicz, Orłosia, Skotnickiej.

Zofię Posmysz interesuje bohater stojący na progu dojrzałości, jego wybór drogi życiowej, za który przyjdzie mu zapłacić: *Może to dziś* w reżyserii Płaczka (1966), *Pasażerka z kabiny 45* w reżyserii Jerzego Rakowieckiego (1968), *Człowiek spod kaloryfera* w reżyserii Płaczka (1969), *Ta trzecia matura* w reżyserii Kopalki (1973). Tematyka obyczajowa zdominowała twórczość radiową Haliny Krzyżanowskiej, choć jej ocena rzeczywistości wydaje się być dość przewrotna: *Azyl* w reżyserii Zofii Rakowieckiej (1974), *Abigail na scenę* w reżyserii Markuszewskiego (1975), *Iris była tancerką* w reżyserii Grotowskiej. Twórczość Władysława Terleckiego oparta jest na dyskursie moralnym, nosi znamiona moralitetu filozoficznego, stanowi próbę zmierzenia się z ludzkimi ograniczeniami i rozstrzygnięcia problemu winy jednostkowej oraz zbiorowej: *Der Kriegsgefangene – Jeniec wojenny* w reżyserii Kopalki (1968), *Zamieć* (1971), *Herbatka z nieobecnym* w reżyserii Szydłowskiej (1972), *Dziwny odlot* w reżyserii Juliusza Owidzkiego (1973), *Rozmowa w ogrodzie* w reżyserii Bardiniego (1974). Ten rodzaj teatru intelektualnego reprezentuje także pisarstwo: Tymoteusza Karpowicza, Włodzimierza Odojewskiego, Stefana Otwinowskiego. Nieco odmienny typ dramatu, związanego ze współczesnością, uwarunkowaniami społecznymi i politycznymi, który można określić dramatem publicystycznym, prezentują: Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk, Zenon Wiktorczyk. Słuchowiska Janusza Głowackiego to rodzaj groteski radiowej, której tematem jest współczesność: *Konfrontacja* (1975), *Mondo Cane* (1974) w reżyserii Markuszewskiego, *Retro* w reżyserii Zakrzewskiego (1981). W podobnym tonie pozostaje drugi nurt twórczości Bardijewskiego: *Albert* (1973, nagroda na I Festiwalu Słuchowisk Polskich 1975), *Odlot* (1976) w reżyserii Kopalki, *Sprzedawca ukłonów* w reżyserii Zakrzewskiego (1993). W tym kręgu sytuuje się twórczość, przedstawiciela młodszego pokolenia, Grzegorza Walczaka: *Szczur* w reżyserii Sławomira Pietrzykowskiego (1984), *Kaktus* (1985), *Apage satanas* (1987) w reżyserii Zakrzewskiego. Satyrę polityczną na współczesność w konwencji „czarnego humoru", uprawia Paweł Mossakowski: *Kąt odbicia* w reżyserii Zakrzewskiego (1982), *Martwa natura* w reżyserii Grotowskiej (1984), *Jak tu cicho* w reżyserii Zdzisława Dąbrowskiego (1986). Słuchowiska Tadeusza Patulskiego, jakkolwiek utrzymane w konwencji realizmu, podporządkowane są precyzyjnemu wykorzystaniu formy radiowej: *Początek i koniec* w reżyserii Zakrzewskiego (1984), *Wieczność Gilena* w reżyserii Pietrzykowskiego (1985), *Niezbadane są wyroki ludzkie* w reżyserii Marka Kuleszy (1986).

Wiele z tych słuchowisk prezentowało, działające do 1980 r., Studio Współczesne. W latach dziewięćdziesiątych największą popularnością cieszą się słuchowiska z pogranicza realizmu, fantastyki i groteski. Zmienia się także ich kształt i czas trwania. Rezygnuje się z seriali wieloodcinkowych na rzecz form krótkich, zwartych z wyraźną pointą.

W celu zaprezentowania najciekawszych pozycji w ramach Redakcji Słuchowisk Oryginalnych zorganizowano odrębny cykl Premiera Miesiąca,

funkcjonujący w latach 1970 – 1981. Połączono go z plebiscytem Wybieramy premierę roku (1969 – 1980). O doborze zestawu konkursowego decydował interesujący kształt radiowy. Największym powodzeniem u radiosłuchaczy cieszyły się utwory Janickiego i Mularczyka i one zwyciężały wielokrotnie. Były to słuchowiska Janickiego: *Kłaniaj się drzewom* (1969), *Ballada o słynnych braciach Bodziakach* (1972), *Zaspa* (1975), *Hasło* (1976) w reżyserii Nardellego, *Prawdziwej choinki nylon-stylon nie zastąpi* w reżyserii Henryka Rozena (1977), *Wyrok śmierci na konia Faraona* w reżyserii Zakrzewskiego (1979) oraz Mularczyka: *Niespotykanie spokojny człowiek* w reżyserii Płaczka (1974), *Ogłoszenie* w reżyserii Rozena (1977), *Start aniołów* w reżyserii Owidzkiego (1978), *Aplipaplikukiblau, czyli zejdź z dachu Alicjo* w reżyserii Rozena (1979, także nagroda na Festiwalu Słuchowisk i Reportaży Radiowych), *Wyjście awaryjne* w reżyserii Zakrzewskiego (1980). Zainteresowaniem cieszyły się także słuchowiska innych autorów, kilkakrotni laureaci plebiscytu to: Janusz Hańderek i Andrzej Szczypiorski.

Adaptacje

Równolegle z twórczością oryginalną dla radia rozwijała się praktyka adaptacji. Jej odmiany zależą od stopnia ingerencji w tekst oryginalny Można wyodrębnić kilka sposobów adaptacji: 1) najbliższa oryginałowi, tzw. filologiczna, nie naruszająca konstrukcji utworu, 2) wybór określonych wątków przy zachowaniu myśli przewodniej autora, 3) wykorzystanie podobnych lub identycznych motywów z różnych tekstów. Ten rodzaj adaptacji nazywany bywa swobodną transkrypcją, ze względu na odejście od pierwowzoru. Adaptatorzy wykorzystują różne sposoby w celu przełożenia tekstu literackiego na język radia, za każdym razem tworząc nową jakość. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych istniała, w ramach struktur organizacyjnych radia, Redakcja Adaptacji, której zadaniem była koordynacja prac nad tego typu twórczością. Działało Studio Klasyczne, gdzie prezentowano adaptacje dzieł autorów polskich i obcych od Arystofanesa począwszy na pisarzach XX wieku kończąc. Reżyserowali znakomici twórcy sztuki radiowej: Kopalko, Maciejewski, Nardelli, Owidzki, Rakowiecka, René, Szydłowska, Warnecki. Jedną z najważniejszych inicjatyw Studia było zaprezentowanie sztuk klasyka polskiego humoru w cyklu Komedie Wszystkie Aleksandra Fredry (1976). Przegląd zorganizowano w stulecie śmierci autora. Wykorzystano nagrania archiwalne zachowane od 1949 r. Cykl przypominał jednocześnie wybitne kreacje mistrzów sceny polskiej: Ćwiklińskiej, Kurnakowicza, Leszczyńskiego, Solskiego, Woszczerowicza, Zelwerowicza. W ramach przeglądu nadano 25 komedii, w tym trzy dwukrotnie w różnej reżyserii, były to: *Cudzoziemczyzna*, opracowanie i reżyseria Karola Borowskiego oraz Owidzkiego; *Pan Geldhab*, opracowanie

i reżyseria Borowskiego oraz Świderskiego; *Zrzędność i przekora*, opracowanie i reżyseria Borowskiego oraz Kopalki. Cykl otwierał *Pan Jowialski* w reżyserii Zelwerowicza (wystąpił także w roli Szambelana, Ćwiklińska jako Szambelanowa, Solski jako Pan Jowialski). Kolejną cenną propozycją Studia był cykl Scena Polska, istniejący w latach 1978 – 1982. Zapoznawano w nim słuchaczy z dorobkiem aktorskim i reżyserskim wybitnych indywidualności: Adwentowicza, Brydzińskiego, Ćwiklińskiej, Eichlerówny, Fertnera, Grabowskiego, Holoubka, Kurnakowicza, Leszczyńskiego, Meliny, Mikołajskiej, Solskiego, Śląskiej, Świderskiego, Woszczerowicza, Wyrzykowskiego, Zelwerowicza, całość w opracowaniu i reżyserii Kopalki. Prezentowano także słuchowiska w ujęciu tematycznym, np. Komedia Antyczna, Klechdy Polskie, Teatr Staropolski, Teatr Henryka Ibsena, Sceny z Dramatów Stanisława Wyspiańskiego, Komedie Alfreda de Musseta.

Słuchowiska będące adaptacjami prezentowano również w specjalnych cyklach. Najstarszy z nich to oryginalna propozycja Programu III PR, cykl Codziennie powieść w wydaniu dźwiękowym istniejący od 1969 r. (początkowo pod nazwą Co wieczór powieść w wydaniu dźwiękowym). Zadaniem cyklu jest popularyzacja dobrej literatury w radiu. Mieszczą się tutaj adaptacje dzieł autorów znanych i uznanych, polskich i obcych. Powieści emitowane są najczęściej w kilkunastu lub kilkudziesięciu półgodzinnych odcinkach. O powodzeniu cyklu u odbiorców decydowała w głównej mierze udana adaptacja. Słuchacze mieli możliwość zapoznania się ze znakomitymi warsztatami adaptacyjnymi: Ryszardy Dworczyńskiej, Józefa Grotowskiego, Haliny Krzyżanowskiej, Anny Lisowskiej-Niepokólczyckiej, Zofii Orszulskiej, Bogumiły Prządki, Anny Sudlitz. Z literatury polskiej prezentowano m.in.: *Potop* (1968, Nagroda Komitetu ds. Radia i Telewizji), *Ogniem i mieczem* (1969), *Pana Wołodyjowskiego* (1972) Sienkiewicza w adaptacji Romany Windyżanki, reżyserii Płaczka; *Popioły* Żeromskiego w adaptacji Dworczyńskiej, reżyserii Świderskiego (1973); *Popiół i diament* Andrzejewskiego w adaptacji Sudlitz, reżyserii Markuszewskiego (1974); *Noce i dnie* Dąbrowskiej w adaptacji Skotnickiej, reżyserii Rakowieckiej (1975); *Nad Niemnem* Orzeszkowej w adaptacji Lisowskiej-Niepokólczyckiej, reżyserii Rakowieckiej (1976); *Faraona* Prusa w adaptacji Dworczyńskiej, reżyserii Rakowieckiej (1980); *Koniec Zgody Narodów* Parnickiego w adaptacji Prządki, reżyserii Zakrzewskiego (1984); *Aliantów* Abramowa w adaptacji Bożeny Helbrecht, reżyserii Zakrzewskiego (1992). Z literatury światowej adaptowano powieści: Conrada : *Zwycięstwo* (1968), *Ocalenie* (1970), *Złotą strzałę* (1972) w adaptacji Orszulskiej, reżyserii Romany Belczyk; Galsworthy'ego *Sagę rodu Forsytów* w adaptacji Krzyżanowskiej, reżyserii Łapickiego (1970); Szołochowa *Cichy Don* w adaptacji Skotnickiej, reżyserii Płaczka (1971, Nagroda Komitetu ds. Radia i Telewizji); Bułhakowa *Mistrza i Małgorzatę* w adaptacji Sudlitz, reżyserii Rozena (1980); Shawa *Pogodę dla bogaczy* w adaptacji Lisowskiej-Niepokólczyckiej, reżyserii Zakrzewskiego (1982).

Nieco inną rolę spełniało Studio Teatralne Programu III (1972 – 1983). Jego zadaniem była prezentacja najwybitniejszych osiągnięć współczesnej literatury polskiej i światowej. Studio otwierało swoją działalność adaptacją scenariusza filmowego Bergmana *Tam, gdzie rosną poziomki* w reżyserii Nardellego (1972). Oto kilka najciekawszych propozycji: *Osmędeusze* Białoszewskiego w reżyserii Kopalki (1973), *Pamiętnik z powstania warszawskiego* w adaptacji i reżyserii Lidii Zamkow (1974); *Wszystkie boże dziatki są skrzydlate* O'Neilla w adaptacji Prządki, reżyserii Kajzara (1975); *Aby podnieść różę* Trzebińskiego w adaptacji Prządki, reżyserii Kopalki (1976); *Dwie żony mojego pana* Compton-Burnett w adaptacji Ludmiły Marjańskiej, reżyserii Zakrzewskiego (1978); *Salto* Konwickiego w adaptacji Prządki, reżyserii Rozena (1981).

Cykl Romanse i nie tylko powstał w ramach poszerzania możliwości premierowych teatru radiowego (1984). Zasadą jest emitowanie tylko nowych, kilkuczęściowych słuchowisk będących adaptacjami literatury popularnej, autorstwa znanych pisarzy polskich i obcych, np.: Hemingwaya *Słońce też wschodzi* w adaptacji Prządki, reżyserii Zakrzewskiego (1983); Fourniera *Mój przyjaciel Moulines* w adaptacji Prządki, reżyserii Zdzisława Tobiasza (1984); Henryka Manna *Profesor Unrat* w adaptacji Ewy Stockiej-Kalinowskiej, reżyserii Zakrzewskiego (1985); Klausa Manna *Mefisto* w adaptacji Prządki, reżyserii Kukuły (1988); Conrada *Nostromo* w adaptacji Krystyny Kraśniewskiej, reżyserii Kukuły (1990); Konwickiego *Kronika wypadków miłosnych* w adaptacji Elżbiety Marcinkowskiej, reżyserii Kukuły (1992); Forstera *Pokój z widokiem* w adaptacji Prządki, reżyserii Jana Warenyci (1993).

Słuchowiska sensacyjno-kryminalne

Prezentowane były w różnych cyklach. Jeden z nich to Radiowy Teatr Sensacji (do 1980 r.). Program wypełniały utwory autorów polskich i obcych, zarówno adaptacje, jak i utwory oryginalne. Cechą wspólną prezentowanych słuchowisk są: zwarta akcja, nieoczekiwana pointa i dominujący nastrój grozy. Wśród tekstów autorów obcych najczęściej sięgano do klasyków tego gatunku: Raymonda Chandlera, Henry'ego Cecila, Francisa Clifforda, Prospera Mérimée, Georges'a Simenona, Dylana Thomasa. W zakresie twórczości rodzimej szeroko prezentowano dorobek autorów: Konrada Fiałkowskiego, Jerzego Janickiego, Stanisława Lema, Zygmunta Zeydler-Zborowskiego. Adaptacji podejmowali się najczęściej: Klemens Białek, Józef Grotowski, Andrzej Wiktor Piotrowski; niektórzy byli równocześnie autorami słuchowisk (Piotrowski) bądź reżyserami (Grotowski, utwory Lema). Ostateczny kształt reżyserski nadawali: Kopalko, Kulesza, Maciejewski, Nardelli, Owidzki, Płaczek, Rakowiecka.

Nieco inny charakter miał Teatrzyk Zielone Oko. Emitowano w nim słuchowiska sensacyjno-rozrywkowe, regularnie w każdą sobotę od chwili utworzenia cyklu (1967). Od 1993 r. rozszerzono formułę włączając utwory science-fiction, ale tylko te o zabarwieniu sensacyjnym. W repertuarze dominowały adaptacje tekstów autorów obcych: Isaaca Asimova, Lawrence'a Blocka, Raymonda Chandlera, Agaty Christie, Arthura C. Doyle'a, Frederica Forsytha, Cedrica Gilforda, Williama Irisha, Henry'ego Slesara. Słuchowiska polskie stanowiły znikomy procent i były prezentowane przez: Ewę Dąbrowską-Orzelską, Roberta Długoborskiego, Wojciecha Mazurkiewicza, Pawła Szlachetkę, Ewę Szumańską. Adaptatorzy cyklu to: Anna Borkowska, Grażyna Gronczewska, Bożena Helbrecht, Halina Krzyżanowska, Hanna Marzańska, Anna Sudlitz, Hanna Szopska. Reżyserzy, którzy wywarli wpływ na kształt i styl cyklu, to: Grotowska, Kulesza, Olejniczak, Owidzki, Pietrzykowski, Płaczek, Rozen, Warenycia, Zakrzewski.

Słuchowiska poetyckie

Podstawą tego typu słuchowisk są wiersze liryczne, poematy epickie bądź utwory dramatyczne. Oś konstrukcyjną stanowią tematy, motywy, a nawet nastrój i klimat pierwowzoru. W trakcie adaptacji, wydobywając ukryte walory dramatyczne, tworzy się z nich odrębne dzieło radiowe. Tego typu dramatów budowanych z poezji, poza BBC, nie spotyka się w innych radiofoniach. Słuchowisko poetyckie szczególnie ściśle związane jest z rozwojem sztuki radiowej. W ciągu wielu lat można zaobserwować jego ewolucję od form skromnych, opartych na słowie i kunszcie aktora, z pozostającym w tle podkładem muzycznym, po formy stanowiące scalenie warstwy słowno-głosowo-brzmieniowej, tworzące zupełnie nową jakość. Ostateczny kształt zależał zawsze od wyobraźni reżyserów, oto najbardziej wyraziści: Bardini, Grotowska, Hanuszkiewicz, Kajzar, Kopalko, Maciejewski, Modestowicz, Olejniczak, Płaczek, Rakowiecka, Rozen. Adaptatorzy odgrywają tutaj niezwykle istotną rolę. Dzięki nim utwory poetyckie zostają przełożone na język radiowy. Niejednokrotnie konieczna jest ingerencja bardzo głęboka, naruszająca struktury utworu i tylko ich umiejętności pozwalają wydobyć nowe, głęboko ukryte znaczenia oraz wzbogacić je o wymiar brzmieniowy i znaczeniowy. Spośród tej grupy twórców warto wymienić najważniejszych: Borkowska, Gronczewska. Hartwig, Marzańska, Piszczatowski, Prządka. Także niektórzy autorzy słuchowisk podejmowali się adaptacji: Kierst, Kubiak, Marjańska, Ostromęcki, Rymkiewicz. Wśród utworów oryginalnych na uwagę zasługują: *Drzewa w Mortonwaser* Kiersta w reżyserii autora (1967); *Bal nie u Salomona* w reżyserii Grotowskiej (1973) i *Na bezludnej wyspie Manhattanie* Marjańskiej w reżyserii Wachowiak (1981). Słuchowiska poetyckie tworzone ze strof poezji polskich autorów: *Koloratura* Szymborskiej w adaptacji

i reżyserii Kajzara (1969); *Gawędy gminne* Syrokomli, adaptacja Ostromęckiego w reżyserii Maciejewskiego (1976); *Pan Cogito* Herberta, adaptacja i reżyseria Kopalki (1980); *Zuzanna i starcy* Grochowiaka, adaptacja Gronczewskiej w reżyserii Grotowskiej (1984). *Mrówka – Blokówka* Białoszewskiego, adaptacja Gronczewskiej w reżyserii Rozena (1985); *Ballada o łące* Leśmiana, adaptacja Gronczewskiej w reżyserii Zakrzewskiego (1990). Literatura światowa również stanowiła podstawę słuchowisk poetyckich, np.: *Opowieść przy kominku* Chaucera, adaptacja Marjańskiej w reżyserii Bardiniego (1967); *Prześliczna rudowłosa* Apollinaire'a, adaptacja Ostromęckiego w reżyserii Maciejewskiego (1970); *Abelone, dama z jednorożcem* Rilkego, adaptacja Gronczewskiej w reżyserii Zakrzewskiego (1981); *Przy źródle Jastrzębia* Yeatsa, adaptacja Gronczewskiej w reżyserii Grotowskiej (1986). Emitowano je w cyklach: Teatr Poezji (od 1955), Mały Teatr Poetycki (od 1993). W ramach Teatru Poezji w latach 1967 – 1971 działał Radiowy Kabaret Poetycki, który wypełniały głównie teksty Tadeusza Kubiaka, czasami współautorstwa Jana Gałkowskiego i Krystyny Wodnickiej. Całość reżyserowali Płaczek i Kopalko.

Słuchowiska dla dzieci i młodzieży

Sprawą zasadniczą jest określenie możliwości percepcyjnych specyficznych dla młodych odbiorców, jak również właściwe rozłożenie stopnia trudności, zarówno w sferze używanego słownictwa, zakresu tematów, jak i stosowania środków formalnych. Utwory dla tej grupy słuchaczy stanowią uzupełnienie i wzbogacenie programów szkolnych, ich celem jest także pokazywanie młodym odbiorcom bohaterów, ich przeżyć i problemów w taki sposób, aby mogli się z nimi identyfikować. W zależności od grupy wiekowej inaczej konstruowana jest postać bohatera. Zawsze jednak przeżycia bohaterów i sytuacje, w których się znajdują, muszą odpowiadać zakresowi doświadczeń życiowych słuchaczy, ich możliwości intelektualnych, wiedzy itp. Z biegiem lat można zaobserwować ewolucję zainteresowań młodzieży, związaną ze zmianami zachodzącymi w ich najbliższym otoczeniu. Zakres ich doświadczeń życiowych w latach dziewięćdziesiątych wyraźnie odbiega od wiedzy ich poprzedników, toteż pewien typ literatury dawniej młodzieżowej, dziś może zainteresować już tylko dzieci. Słuchowiska oryginalne przeznaczone dla młodzieży prezentują szeroki wachlarz tematyczny. Znajdują się tu utwory o tematyce współczesnej, fantastycznej, fantastyczno-przygodowej, a także utwory poetyckie i dokumentalne. Autorzy piszący dla tej grupy to: Krystyna Boglar, Krystyna Bronżewska, Zofia Chądzyńska, Joanna Chmielewska, Stanisława Fleszarowa-Muskat, Jerzy Grzymkowski, Ireneusz Iredyński, Jerzy Krzysztoń, Irena Landau, Jerzy Niemczuk, Zbigniew Niziurski, Ewa Nowacka, Maria Nurowska, Krystyna Siesicka, Danuta Wawiłow. Warto tu wspomnieć o dwu słuchowiskach: *O czym*

myślą przebiśniegi Siesickiej w reżyserii Kajzara (1977); *Dwa miesiące i trzynaście minut* Niemczuka w reżyserii Danuty Jagły (1980, I nagroda w konkursie OIRT). W zakresie adaptacji prezentowano utwory autorów polskich i obcych należące do najciekawszych pozycji w tej dziedzinie lub też chętnie przez młodzież czytane, np.: *Amy* Dickensa, adaptacja Jadwigi Żylińskiej w reżyserii Tatarkiewicz-Małkowskiej (1969); *Gorzka cząstka pomarańczy* Nowackiej, adaptacja Elżbiety Hartwig w reżyserii Dąbrowskiego (1975); *Mały Książę* Saint-Exupéry'ego, adaptacja Emilii Stawskiej w reżyserii Rozena (1979); *Ania z Zielonego Wzgórza* Montgomery, adaptacja Stawskiej w reżyserii Wachowiak (1979, nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji); *Król Maciuś Pierwszy* Korczaka, adaptacja Hanny Bielawskiej w reżyserii Grotowskiej (1984, Złote Koziołki na Biennale Sztuki dla Dziecka oraz Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji).

Słuchowiska prezentowane były w różnych cyklach m.in.: Radiowy Teatr dla Dzieci i Młodzieży (1969 – 1978), Radiowy Teatr Młodych (1966 – 1981). Na szczególną uwagę zasługuje Teatr Klasyki dla Młodzieży, funkcjonujący od 1977 r., w latach następnych rozszerzył formułę i przyjął nazwę Teatr Klasyki. Znajdą w nim słuchacze dzieła będące bardziej swobodną transkrypcją niż adaptacją, np. cykl Nowackiej *Opowieść o Alkestis Peliasowej Córze* w reżyserii Kukuły (1982), *Orfeusz syn Kaliope i Ojagrosa* w reżyserii Grotowskiej (1986), *Demeter i Kora* w reżyserii Pietrzykowskiego (1991); *Pan Twardowski* Marcinkowskiej w reżyserii Kukuły (1989).

Słuchowiska można ująć w charakterystyczne grupy, np.: 1) adaptacje utworów, które zapoczątkowały rozwój gatunków powieściowych: *Nowa Heloiza* Rousseau, adaptacja Stawskiej w reżyserii Modestowicza (1992); 2) utwory eksponujące nastrój charakterystyczny dla pierwowzoru: *Białe noce* Dostojewskiego, adaptacja Hartwig w reżyserii Kukuły (1992); 3) interesujące ze względu na oryginalną muzykę stanowiącą integralną część słuchowiska: *Dekameron* Boccaccia, adaptacja Marcinkowskiej w reżyserii Rozena z muzyką Preisnera (1984); 4) klasyczne dramaty w nowych interpretacjach: *Antygona* Sofoklesa w adaptacji i reżyserii Rozena (1986); 5) godne uwagi ze względu na znakomite aktorstwo: *Zwierzoczłekoupiór* Konwickiego, adaptacja Marcinkowskiej w reżyserii Dąbrowskiego (1989, nagroda Złote Koziołki na Biennale Sztuki dla Dziecka); *Wierna rzeka* Żeromskiego, adaptacja Hartwig w reżyserii Zakrzewskiego (1989); *Austeria* Stryjkowskiego, adaptacja Marcinkowskiej w reżyserii Kukuły (1991).

W grupie utworów dla dzieci szczególnie ważny jest aspekt poznawczy kreowanej rzeczywistości. Słuchacze mają zbyt mały zasób doświadczeń, by się do niego odwołać. Z tego powodu linia fabularna jest bardzo przejrzysta, wątek psychologiczny klarowny i czytelny, a ocena bohaterów jednoznaczna. Wśród słuchowisk dla dzieci znajdują się utwory o różnorodnej tematyce: współczesne, fantastyczne, poetyckie. Do grona najpopu-

larniejszych autorów należą: Wanda Chotomska, Dorota Gellner, Julia Hartwig, Zofia Holska-Albekier, Hanna Januszewska, Maria Kann, Jerzy Kierst, Barbara Kmicic, Maria Krüger, Irena Landau, Lucyna Legut, Ewa Maria Letki, Anna Lisowska-Niepokólczycka, Jerzy Niemczuk, Ewa Szelburg-Zarembina. Jednym z dominujących gatunków dla najmłodszych są słuchowiska baśniowe, wyraźnie preferowane przez dzieci, np.: *Zabawki choinkowe mają głos* Kiersta w reżyserii Tadeusza Łomnickiego (1966); *Kot w butach* Januszewskiej w reżyserii Tatarkiewicz-Małkowskiej (1968); *Studnia uśpionych ech* Lisowskiej-Niepokólczyckiej (1979). Dużą popularnością cieszą się słuchowiska, w których przeplatają się wątki realistyczne z fantastycznymi, np.: *Tajemnica Granatowego Zaułka* Kmicic w reżyserii Grotowskiej (1979); *Bajka o babci, jej wnuczkach i o dwóch smokach* Onichimowskiej w reżyserii Grotowskiej (1984, nagroda Brązowe Koziołki na Biennale Sztuki dla Dziecka).

Słuchowiska realistyczne, ukazujące życie współczesnego dziecka, jego marzenia, problemy, nadzieje i konflikty oraz próby ich rozwiązania występują nieco rzadziej, za to można spotkać przykłady najwyższego kunsztu, np. twórczość Ewy Marii Letki: *Opowiedz mi o swojej córeczce* w reżyserii Dąbrowskiego (1981), *Królewna z ogłoszenia* w reżyserii Jana Zelnika (1982), *Niech mnie ktoś wysłucha* w reżyserii Grotowskiej (1985). Ciekawym przykładem są słuchowiska poetyckie Doroty Gellner, utrzymane na pograniczu fantazji, baśni i rzeczywistości: *Gwiezdna wyprawa* (1984), *W błękitnym miasteczku* w reżyserii Pietrzykowskiego (1985).

Dużo miejsca w repertuarze zajmują adaptacje klasycznych wątków przygodowych bądź baśniowych autorów polskich i obcych, np.: *Syrena* Andersena, adaptacja Żylińskiej w reżyserii Tatarkiewicz-Małkowskiej (1969); *Jego królewska mość Kaczorek Czerwony* Afanasjewów, adaptacja Wodnickiej w reżyserii Heleny Merenholc (1971); *Bajki Juliusza Słowackiego*, adaptacja i reżyseria Kopalki (1975); *Bracia Lwie Serce* Lindgren, adaptacja Bielawskiej w reżyserii Grotowskiej (1986); *Opowieści z zaczarowanego lasu* Hawthorne'a, adaptacja Hartwig w reżyserii Kukuły (1988 – –1989); *Przygody Robin Hooda* Pyle'a, adaptacja Stawskiej w reżyserii Zakrzewskiego (1993). Słuchowiska nadawane były jako utwory pojedyncze bądź seriale wieloodcinkowe w cyklach: Radio Dzieciom (od 1983), Radiowy Teatr dla Dzieci (od 1959), Radiowy Teatr dla Dzieci i Młodzieży (1969 – 1978), Radiowy Teatr dla Dzieci Młodszych (1973 – 1978), Wakacyjny Teatr dla Dzieci (1969 – 1978).

Słuchowiska dokumentalne

Są one najbardziej heterogeniczną radiową formą literacką. Następuje w niej scalenie w udramatyzowaną całość różnego rodzaju dokumentów z elementami fikcji. Daje to autorom ogromne możliwości wypowiedzi

artystycznej. Ten typ słuchowisk stał się bardzo popularny na świecie (*features*) i w Polsce (już w latach sześćdziesiątych). Cechą charakterystyczną tych utworów jest aktualność tematu, choćby sięgano do faktów z odległej historii. Zasygnalizowany problem winien przemawiać do współczesnego człowieka, budzić jego skojarzenia i refleksje. Za najciekawsze przykłady można uznać: *Polacy w bitwie o Wielką Brytanię* Wiktora Reyzza w reżyserii Płaczka (1968); *Wspinaczka na górę Niitaka* Jerzego Uśpieńskiego w reżyserii Opałka (1979); *Festung Breslau, albo liryczna pamiątka po tragicznym mieście nad Odrą* Jerzego Tuszewskiego w reżyserii autora (1980, wyróżnienie Niemieckiej Akademii Sztuk, Frankfurt n. Menem 1983); *Za drutami był las* Waldemara Modestowicza i Ryszarda Wołągiewicza w reżyserii Modestowicza (1990, wyróżnienie na Prix Futura, Berlin 1991).

Interesującym zjawiskiem był Teatr Naturalny Andrzeja Bartosza i Wiesława Andrzeja Janickiego (1975 – 1983). Słuchowiska powstawały na zasadzie dźwiękowych reportaży, realizowanych we własnym środowisku bohaterów. Stwarzało to szansę zapisu „żywej mowy" aktorów-„naturszczyków" i pozwalało przekroczyć granicę dzielącą język potoczny od literackiego. Całość powstawała w trakcie montażu, np. *Cywilniak* (1979, nagroda na Ogólnopolskim Festiwalu Słuchowisk i Reportaży Radiowych).

* * *

W okresie powojennym zorganizowano dwa wielkie cykle retrospektywne. Pierwszy z nich, Pół Wieku Teatru Polskiego Radia (1970 – 1980), został utworzony w celu przypomnienia słuchowisk przedwojennych, których zdołano odszukać i zgromadzić około siedemdziesięciu, czyli piątą część dorobku oryginalnej dramaturgii radiowej okresu międzywojennego. Po kilku latach rozszerzono formułę i zaprezentowano także największe osiągnięcia powojennego teatru radiowego. Cykl podzielono na dwie serie: historyczną i współczesną. W ramach serii historycznej nadano utwory prezentujące najrozmaitsze gatunki: skecz, komedię, dramat psychologiczny, poetycką groteskę, fantastyczną opowieść, dramat dokumentalny. Cykl rozpoczynała *Poczta świąteczna* Janusza Meissnera w reżyserii Płaczka (1970). Większość słuchowisk poprzedzono słowem wstępnym Klemensa Białka, który patronował całemu przedsięwzięciu. Ponadto przypomniano m.in.: Gałczyńskiego *Bal zakochanych* w reżyserii Wandy Laskowskiej (1971) oraz *Mężczyznę w damskim kapeluszu* w reżyserii Owidzkiego (1973); Morawskiej *Miasto Santa Cruz* w reżyserii Grotowskiej (1972); Kuncewiczowej *Pięć dialogów o zmierzchu* w reżyserii Kopalki (1978) oraz *Dni powszednie państwa Kowalskich*, adaptacja i reżyseria Maciejewskiego (1979). W roku 1974 seria historyczna ustąpiła miejsca współczesności. W ciągu 12 miesięcy nadano najlepsze słuchowiska oryginalne oraz adaptacje prozy i dramatu powstałe po wojnie, m.in.: *Dzwonią do drzwi, otwórz* Abramowa w reżyserii Płaczka; *Lalek* Herberta w reżyserii Markuszewskiego; *Tristan 1946* Kuncewiczowej adaptacja Marii Komorowskiej w re-

żyserii Kopalki; *Męczeństwo Piotra Ohey'a* Mrożka w reżyserii Kazimierza Rudzkiego; *Pasażerka* Posmysz w reżyserii Rakowieckiego.

Teatr Wielki Polskiego Radia (1973 – 1981) to drugi z cykli retrospektywnych. Prezentowano w nim utwory klasyczne w nowej interpretacji uwzględniającej obecną wiedzę i historyczne doświadczenia. W tym rozumieniu miał to być teatr na wskroś współczesny. Oferta Teatru Wielkiego skierowana była m.in. do szkół, środowisk teatralnych, klubów polonijnych i slawistycznych. Na inaugurację wybrano *Dwa teatry* Szaniawskiego w reżyserii Holoubka z muzyką Wiszniewskiego (1973), następnie zaprezentowano: *Dziady* Mickiewicza, adaptacja i reżyseria Nardellego (1974, słuchowisko kwadrofoniczne, Nagroda Komitetu ds. Rada i Telewizji); *Niespodzianka* Rostworowskiego, adaptacja i reżyseria Świderskiego (1975); *Damy i huzary* Fredry, adaptacja i reżyseria Kopalki (1976); *Którzy upadają* Becketta w reżyserii Dąbrowskiego (1978); *Lelewel* Wyspiańskiego, adaptacja i reżyseria Maciejewskiego (1981).

Według danych Europejskiej Unii Radiowo-Telewizyjnej Polskie Radio zajmuje pod względem liczby emitowanych słuchowisk rocznie (450 – 600, w tym ok. 1/3 to utwory oryginalne) drugie miejsce w Europie za BBC. Teatr radiowy jest teatrem dźwiękowym, najbardziej popularnym i dostępnym. O jego poziom i kształt dbają, poza autorami, reżyserzy i realizatorzy akustyczni. Ogromne zasługi w rozwoju powojennego teatru radiowego mają reżyserzy: Romana Bobrowska, Zdzisław Dąbrowski, Stanisława Grotowska, Janusz Kukuła, Zbigniew Kopalko, Wojciech Markiewicz, Jerzy Markuszewski, Waldemar Modestowicz, Zdzisław Nardelli, Sławomir Olejniczak, Juliusz Owidzki, Edward Płaczek, Sławomir Pietrzykowski, Andrzej Pruski, Zofia Rakowiecka, Henryk Rozen, Wanda Tatarkiewicz-Małkowska, Andrzej Zakrzewski, by wymienić najważniejszych oraz realizatorzy akustyczni: Andrzej Brzoska, Ewa Szałkowska, Andrzej Złomski. Muzykę do słuchowisk komponowali: Augustyn Bloch, Witold Lutosławski, Maciej Małecki, Piotr Moss, Edward Pałłasz, Zbigniew Preisner, Zbigniew Wiszniewski.

Słuchowiska polskie prezentowane były na festiwalach krajowych i zagranicznych, na rozmaitych przeglądach oraz dorocznych konkursach. Najważniejszy to, istniejący od 1948 r., Międzynarodowy Konkurs Programów Radiowych i Telewizyjnych „Prix Italia". W kategorii słuchowisk I nagrodę Polska uzyskała w 1989 r. za utwór *Z głębokości wód* Mularczyka w reżyserii Rozena, realizacji akustycznej Brzoski. Ponadto wiele nagród zdobyły polskie słuchowiska na Festiwalach Słuchowisk OIRT (Międzynarodowej Organizacji Radiofonii i Telewizji). W kraju osiągnięcia teatru radiowego prezentowano na: Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, Festiwalu Słuchowisk Polskich, Ogólnopolskim Festiwalu Słuchowisk i Reportaży Radiowych, Przeglądzie Słuchowisk Regionalnych Polskiego Radia. Jego twórcy zdobyli wiele nagród i wyróżnień. Za twórczość radiową przyznawano także nagrody: Prezesa Rady Ministrów, Ministra Kultury i Sztuki

oraz Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji. W 1988 r. radiowcy ustanowili nagrodę Wielkiego Splendora dla Aktora Roku. Dotychczasowi laureaci: Bronisław Pawlik (1988), Zofia Rysiówna (1989), Zbigniew Zapasiewicz (1990), Gustaw Holoubek (1991), Zbigniew Kopalko (Honorowy Wielki Splendor, 1991), Krzysztof Kowalewski (1992). Scenariusze słuchowisk były publikowane w specjalistycznym piśmie „Teatr Polskiego Radia" (1965 – 1981) w tomach serii „Teatr Wyobraźni" (Warszawa 1969, 1974, 1977) oraz w miesięczniku „Dialog".

Bibliografia

BARANOWSKA Małgorzata, 1973, *Radio jako osoba dramatu*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

BARDIJEWSKA Sława, 1973, *Z problemów radiowej adaptacji prozy*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

BARDIJEWSKA Sława, 1974, *Bohater w polskim dramacie radiowym*, w: Aleksander Jackiewicz (red.), *Szkice o sztukach masowych w* Polsce, Wrocław.

BARDIJEWSKA Sława, 1978, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa.

BARDIJEWSKA Sława, 1987, *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*, Warszawa.

BARDIJEWSKA Sława, 1991, *Słuchowisko – wolność i ograniczenia*, „Scena", nr 11/12.

BYRSKI Tadeusz, 1976, *Teatr – radio – wspomnienia,* Warszawa.

DANECKA-SZOPOWA Krystyna, 1973, *Teatr radiowy. Uwagi o słuchaniu,* „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

HULEWICZ Witold, 1936, *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu*. Warszawa.

KAZIÓW Michał, 1973, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław.

KAZIÓW Michał, 1974, *Tematy i problemy słuchowisk radiowych*, w: Aleksander Jackiewicz (red.), *Szkice o sztukach masowych w Polsce,* Wrocław.

KWIATKOWSKI Maciej Józef, 1972, *Narodziny Polskiego Radia,* Warszawa.

KWIATKOWSKI Maciej Józef, 1973, *Kulisy radia,* Warszawa.

KWIATKOWSKI Maciej Józef, 1973, *Polskie Radio 1925 – 1939. Mała kronika,* „Pamiętnik Teatralny", z. 3 – 4.

LASKOWICZ Krystyna, 1983, *„Świat za drzwiami". Początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań.

MAYEN Józef, 1965, *Radio a literatura,* Warszawa.

SADOWSKA Anna, 1974, *Powieść radiowa jako forma społecznego kontaktu*, w: Aleksander Jackiewicz (red.), *Szkice o sztukach masowych w Polsce,* Wrocław.

SŁUCHOWISKA Polskiego Radia 1925 – 1939, Spis na podstawie materiałów Barbary Bergel i Macieja J. Kwiatkowskiego, „Pamiętnik Teatralny" 1973, z. 3 – 4.

TEATR W TELEWIZJI

Wojciech Majcherek

Początki teatru telewizji * Od Hanuszkiewicza do Kutza * Wybitni reżyserzy * Sofokles, Beckett i Kobra * Teatr dla milionów

Początki teatru telewizji

Chociaż prototyp aparatu telewizyjnego był pokazywany w Warszawie na wystawie nowoczesnej techniki już przed wojną, narodziny telewizji w Polsce datuje się na rok 1952. Wtedy to ze studia eksperymentalnego przy Instytucie Łączności w Warszawie nadano pierwszy program. W odróżnieniu od wielu krajów, w których formę telewizyjnego widowiska kształtował film, u nas określił ją teatr. W nielicznych początkowo telewizorach teatr pojawił się wcześniej niż dziennik. Już w 1952 r. podjęto próbę telewizyjnej transmisji przedstawienia teatralnego – 15 grudnia z Teatru Kameralnego w Warszawie pokazano *Króla i aktora* Brandstaettera.

W pionierskich czasach spektakle warszawskich teatrów wielokrotnie były przedmiotem eksperymentów telewizyjnych. Ze względu na prymitywne warunki techniczne dawały one zwykle kiepski efekt. 6 listopada 1953 r. wyemitowano po raz pierwszy całe widowisko teatralne ze studia telewizyjnego. *Okno w lesie* – sztuka Rachmanowa i Ryssa o radzieckich partyzantach, wyreżyserowana przez Józefa Słotwińskiego – otworzyła dzieje Teatru Telewizji w Polsce.

W ciągu 45 lat nastąpił ogromny rozwój teatru telewizyjnego. Liczba zrealizowanych przedstawień przekroczyła pięć tysięcy. Regularność emisji, wysoki poziom artystyczny, wartościowy repertuar, duża popularność spowodowały, że jest on fenomenem na skalę światową. Choć być może najważniejsze jest jego znaczenie dla kultury polskiej. Teatr stał się bowiem czymś więcej niż jednym z programów nadawanych w telewizji – przedstawienia zyskały rangę sztuki.

Niemal od początku jego istnienia spierano się, czym właściwie jest ta forma artystyczna. Na czym polega jej specyfika? Minęły już wprawdzie czasy, gdy uważano, że jest to w istocie telewizyjne widowisko dramatycz-

ne udające teatr, ale mające własny język, wykorzystujące zarówno elementy sztuki teatru, jak i filmu. Trudno powiedzieć, aby forma teatru telewizji była całkowicie odrębną w świecie widowisk. Można raczej mówić o środkach charakterystycznych, sprawdzających się w tym medium, a zatem częściej w nim stosowanych.

Ogromny wpływ na kształt artystyczny teatru telewizyjnego wywierała technika. Jej szybki rozwój wyznaczał kolejne etapy. W pierwszym okresie przedstawienia teatralne w telewizji realizowano na żywo. Był to ten moment, gdy teatr telewizyjny funkcjonował najbliżej teatru tzw. żywego planu. Dla obu tożsama była jednoczesność nadawania i odbioru artystycznego przekazu. Ponieważ w tym czasie twórcami owych przedstawień byli przede wszystkim artyści teatralni, ich doświadczenia kształtowały estetykę spektakli. Traktowali oni kamerę jak aparat do „fotografowania teatru". Związek teatru telewizyjnego z teatrem dramatycznym widoczny był także w doborze repertuaru. Najczęściej sięgano do literatury przeznaczonej na scenę. Co ciekawe, były to często teksty współczesnej, ambitnej dramaturgii, sztuki Sartre'a, Anouilha, Giraudoux, Dürrenmatta czy Brechta. Ale też telewizja miała w tych pierwszych latach elitarną widownię.

W pamięci reżyserów i aktorów wciąż żywe są niezwykłe emocje towarzyszące ówczesnej pracy w telewizji. Wpadki, pomyłki, tak wtedy stresujące, przeszły do anegdoty. Choć dziś realizacja spektaklu *live* jest wyjątkowym zdarzeniem, w teatrze telewizji pozostała jedna pamiątka tamtych romantycznych czasów. Przedstawienia nadal pokazywane są w poniedziałki, ponieważ dla aktorów był to wówczas jedyny dzień wolny, który mogli poświęcić na występy w telewizji.

Na początku lat sześćdziesiątych pojawiła się możliwość rejestrowania programu na tzw. taśmie telerecordingowej. Dzięki temu można było powtarzać już raz emitowany spektakl (w ten sposób jako pierwsze zachowało się w całości słynne przedstawienie *Apollo z Bellac* Giraudoux w reżyserii Adama Hanuszkiewicza z 1961 r.), a wkrótce telerecording pozwolił też na montaż nagranego widowiska. Był to zasadniczy przełom, bowiem od tej pory stopniowo odchodzono od nadawania przedstawień na żywo, a ich realizacja zaczęła przypominać produkcję filmową. Możliwość powtarzania scen podczas rejestracji usuwała niedostatki spektakli *live*, choć jednocześnie znikały gorące emocje.

Kolejną rewolucję spowodowało wprowadzenie zapisu magnetycznego i montażu elektronicznego. U progu lat siedemdziesiątych telewizja zaczęła też emitować przedstawienia w kolorze. Coraz częściej twórcy teatru wychodzili z telewizyjnego studia w plener. Pierwszą tego typu próbę podjął już w 1957 r. Hanuszkiewicz przy okazji realizacji opowiadania Hłaski *Dwaj mężczyźni na drodze*. Dość wcześnie także w telewizyjnych spektaklach zaczęły pojawiać się tzw. dokrętki filmowe. Środki filmowe z czasem zresztą zdominowały estetykę teatru do tego stopnia, że dzisiaj nierzadko trudno w telewizji odróżnić widowisko teatralne od filmu kameralnego.

Przedstawienia kręcone są często jedną kamerą, a nie jak dawniej trzema czy nawet pięcioma. Dociekania, czy mają one jeszcze coś wspólnego ze sztuką teatru, czy stały się już rodzajem filmu, wydają się jednak jałowe. Technika dawała i daje teatrowi telewizyjnemu coraz bogatsze możliwości. Ale też sposób ich wykorzystania zależy od inwencji artystów tworzących przedstawienia.

Od Hanuszkiewicza do Kutza

Cechą wyróżniającą polski teatr w telewizji jest to, że związało się z nim wielu wybitnych twórców teatralnych i filmowych. Byli wśród nich tacy, którzy odcisnęli szczególne piętno na jego artystycznym kształcie. W pierwszym okresie o charakterze tego teatru zadecydował przede wszystkim Adam Hanuszkiewicz. W latach 1957 – 1963 pełnił on funkcję głównego reżysera telewizji, do której przyszedł z doświadczeniem aktora i reżysera teatralnego, ale szybko zorientował się, że nie może się na nim oprzeć jako realizator widowiska telewizyjnego. Mówi się o nim, że był pierwszym reżyserem, który przełamał barierę psychologiczną ludzi teatru i odważył się spojrzeć w wizjer kamery. „Autentycznym bohaterem spektaklu telewizyjnego jest twarz człowieka, w niej, w jej oczach, zmarszczkach, oddechu skupia się cały wyraz" – tej myśli podporządkował Hanuszkiewicz koncepcję swojego teatru. Stosował jednak bardzo bogatą skalę rozwiązań stylistycznych. „Świadoma kompozycja kadru, operowanie kontrastem, symboliką obrazu, wywoływanie na małym ekranie złudzenia przestrzeni otaczającej bohatera – oto podstawowe cechy takich znakomitych widowisk Hanuszkiewicza, jak *Apollo z Bellac* Giraudoux, *Rajmonda* Benavente, *Orfeusz* Cocteau, *Śmierć gubernatora* Kruczkowskiego" – pisała Irena Bołtuć (1982, s. 190).

Cechą charakterystyczną działalności Hanuszkiewicza w teatrze telewizyjnym była ogromna rozpiętość repertuaru. Reżyser sięgał do klasycznej dramaturgii od antyku po czasy współczesne, adaptował dzieła prozatorskie, ale materiałem literackim jego przedstawień stawały się także wiersze, poematy, dzienniki, pamiętniki. Właśnie tekstom nieteatralnym umiał Hanuszkiewicz nadać niezwykle telewizyjną postać, jak np. w wielokrotnie powtarzanym serialu wg *Pana Tadeusza*. Reżyser sprawił, że autorami telewizyjnymi stawali się Norwid, Słowacki, Krasiński, Tuwim, Jasieński i inni. Niespożytej pasji twórczej tego artysty służyło także założone przez niego Studio 63. Realizując w tym cyklu utwory przeważnie pisarzy współczesnych, reżyser eksperymentował z nowymi środkami telewizyjnego wyrazu.

Po Adamie Hanuszkiewiczu teatr telewizji przeszedł do końca lat sześćdziesiątych w domenę Jerzego Antczaka. Twórca ten, kiedy rozpoczynał w 1959 r. pracę w łódzkim ośrodku telewizji, miał za sobą, podobnie jak Hanuszkiewicz, doświadczenie aktora i reżysera teatralnego. Ale jego

Apollo z Bellac Jeana Giraudoux. Adam Hanuszkiewicz i Jacek Woszczerowicz. Reżyseria Adam Hanuszkiewicz, scenografia Xymena i Ryszard Zaniewscy. Teatr Telewizji, 1961

wizja teatru telewizyjnego różniła się zdecydowanie od Hanuszkiewiczowskiej. „Nie lubię słowa eksperyment – stwierdzał reżyser – bo często kryje się za nim bluff. Cenię warsztat, sprawdzalność, [...] wyznaję staroświecką zasadę wierności autorowi. Pod tym względem jestem purystą i hierarchia zasług w przygotowaniu spektaklu kształtuje się według mnie w sposób następujący: autor – aktor – reżyser". (cyt. za Bołtuć, 1982, s. 187). Jeśli Hanuszkiewicza nazywano ekspresjonistą, to Antczak hołdował w większości swych przedstawień realizmowi. Świadczył o tym już wybór repertuaru. W tworzonym przez niego w łódzkiej telewizji Teatrze Popularnym dominowała literatura dziewiętnastowieczna: Zola, Balzak, Czechow, Ostrowski, Niekrasow, Turgieniew, Heijermans, z późniejszych autorów: Żeromski i Uniłowski. „Zawsze interesowała mnie sztuka zwrócona ku człowiekowi, czy też inaczej mówiąc, interesowało mnie to, co jest w człowieku – jego myśli, uczucia, poglądy, jego problemy. Problemy człowieka jako jednostki, postawionego w sytuacji ekstremalnej" (Kaźmierczak-Drozdowska, 1980, s. 56).

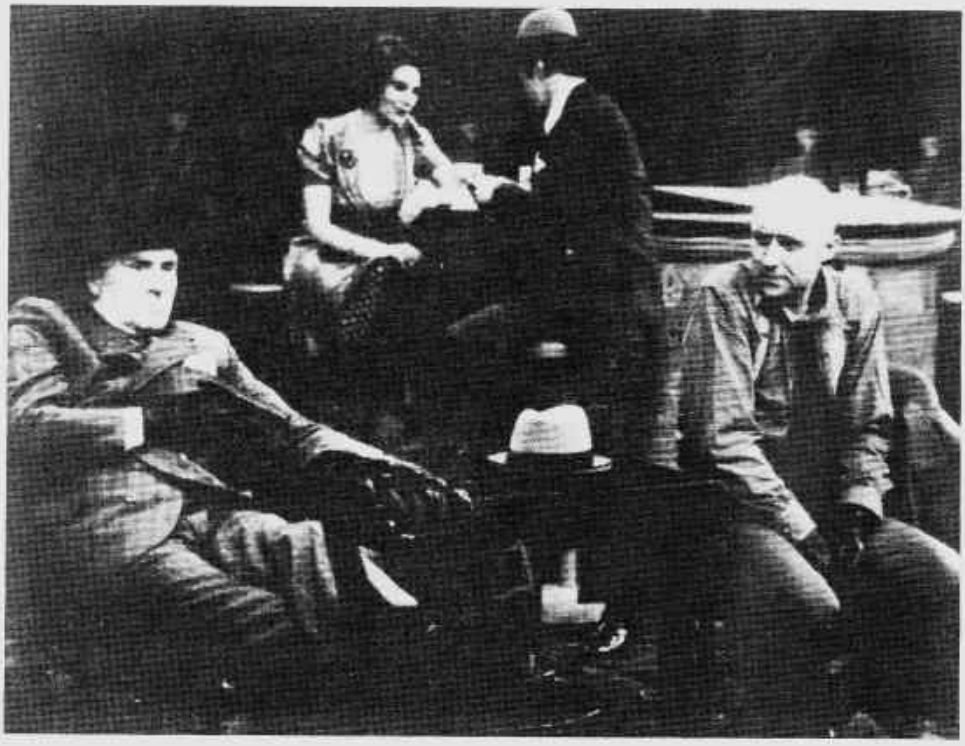
Po przejściu do Warszawy Antczak kontynuował swoje zainteresowania, realizując m.in. spektakle, do których scenariusze napisał Jerzy Skowroński: *Głos* (1965), *Mistrz* (1966 – uhonorowany w tym samym roku prestiżową nagrodą Prix Italia), *Dekret* (1967), *Notes* (1968). Zamiłowanie do weryzmu w sztuce zaprowadziło Antczaka do łączenia elementów dokumentu z fabułą w takich widowiskach, jak *Dni Turbinów* Bułhakowa (1965), *Pierwszy interesant* Granina (1970) i przede wszystkim w słynnym

Epilog norymberski. Karol Małcużyński i Andrzej Łapicki. Scenariusz i reżyseria Jerzy Antczak, scenografia Jerzy Masłowski. Teatr Telewizji, 1969

Epilogu norymberskim (1969). Spektakl ten był doskonałym przykładem tzw. teatru faktu. Jego scenariusz opierał się na protokołach procesu hitlerowskich zbrodniarzy. Reżyserowi udało się w tym przedstawieniu stworzyć konwencję, która – choć umowna – dała efekt prawdy historycznej. Antczak miał w swoim dorobku jeszcze wiele widowisk dotykających problemów wojny, zaangażowanych politycznie, ale uznanie zdobywały także jego realizacje klasyki (*Kordian* Słowackiego, 1963; *Wystrzał* Puszkina, 1963; *Trzy siostry* Czechowa, 1968), jak również inscenizacje kameralnych sztuk psychologicznych (*Zegarek* Szaniawskiego, 1961; *Szklana menażeria* Williamsa, 1963; *Żałoba przystoi Elektrze* O'Neilla, 1965). Reżyser umiał dostosować formę telewizyjnej inscenizacji do charakteru tekstu. Lubił rozlewną epickość obrazu, ale plastyczna strona przedstawień nigdy nie zdominowała aktora. W spektaklach Antczaka aktorzy stworzyli wiele pamiętnych ról, by wspomnieć tylko Janusza Warneckiego w *Mistrzu*, Kazimierza Opalińskiego w *Dekrecie*, Tadeusza Fijewskiego w *Notesie*.

Inną wybitną indywidualnością teatru był Jerzy Gruza, reżyser o ogromnej skali repertuarowych zainteresowań. Z jego telewizyjnych prac można ułożyć antologię dramatu powszechnego. Na tej liście znalazły się świetne realizacje: *Króla Edypa* (1967) i *Antygony* (1981) Sofoklesa, *Romea i Julii* Szekspira (1974), *Mieszczanina szlachcicem* (1969) i *Szkoły żon* (1972)

Moliera, *Rewizora* Gogola (1977), *Eryka XIV* Strindberga (1979), *Zemsty sieroty* Henri Rousseau (1968), *Cezara i Kleopatry* Shawa (1972), *Tria* wg *Wygnańców* Joyce'a (1961), *Id marcowych* (1962) i *Naszego miasta* Wildera (1969), *Kariery Artura Ui* Brechta (1973), *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta (1971), *Nie do obrony* Osborne'a (1976). Mimo tak dużej różnorodności tekstów reżyser wypracował swój, rozpoznawalny przez widza, styl. „Moje realizacje były dynamiczne, mocne, trzymające w napięciu. Starałem się przybliżać sprawy, osoby i ich dramat. W telewizji zawsze chodzi o zbliżenie, o intymność, wręcz agresję, która dokonuje się na intymności odbiorcy. Widz nie ma prawa przed tym uciec, obronić się. Nie może paść: «Hela, zaparz herbatę»" (*Zbliżenie intymne*, z Jerzym Gruzą rozmawia Joanna Chojka, „Teatr" 1992, nr 11). Gruza, być może dzięki studiom w łódzkiej Szkole Filmowej, od początku pracy w teatrze (a zaczynał już w latach pięćdziesiątych) miał świadomość, że telewizja jest sztuką obrazową i że dramaty trzeba „opowiadać kamerą". Dawało to nierzadko świetne rezultaty, zwłaszcza w przedstawieniach z lat siedemdziesiątych, gdy twórca ten z ogromną inwencją korzystał z rozmaitych środków telewizyjnego wyrazu. Do historii teatru telewizji przeszła z pew-



Kariera Artura Ui Bertolta Brechta. Janusz Bylczyński, Marek Walczewski. Reżyseria Jerzy Gruza, scenografia Alicja Wirth, 1974

nością scena finałowa *Rewizora*, w której kamera pokazywała spojrzenie Horodniczego na to, co się dzieje wokół niego. Spowolniony i jakby pijany obraz oddawał moment szoku i iluminacji bohatera. Gruza też jako jeden z pierwszych zastosował kolor w spektaklu *Kariery Artura Ui*.

Oryginalność reżysera nie tylko dotyczyła formy przedstawień, ale również interpretacji inscenizowanych tekstów. *Antygona*, rozegrana w konwencji teatralnej próby, zabrzmiała bez antycznego sztafażu równie przejmująco.

Gruza, choć był tak wrażliwy na obraz, nie zapominał o aktorach. W jego przedstawieniach stworzyli oni wiele znakomitych kreacji. Role Bogumiła Kobieli w *Mieszczaninie szlachcicem*, Krzysztofa Kolbergera i Bożeny Adamkówny w *Romeo i Julii* czy Tadeusza Łomnickiego w *Rewizorze* stały się klasyczne.

Jeśli przyjąć, że pierwszym trzem dekadom w dziejach teatru telewizji patronują symbolicznie Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Antczak, Jerzy Gruza, to ostatnie dziesięciolecie należy do Kazimierza Kutza. Pierwsze spektakle robił już w latach sześćdziesiątych, ale były to prace sporadyczne, wyraźnie na marginesie jego twórczości filmowej. Dopiero premiera *Opowieści Hollywoodu* Hamptona w 1986 r. objawiła niezwykły talent telewizyjny Kutza. Reżyser o telewizji jako środku przekazu artystycznego zwykł mawiać z charakterystyczną dla siebie dosadnością, że jest „dzieckiem ojca pederasty i matki lesbijki". A jednak Kutzowi udało się stworzyć taką formułę telewizyjnego teatru, która sprawiła, że przedstawienia przez niego tworzone zdobyły rangę dzieł sztuki, a niektóre wręcz można określić mianem arcydzieł. W jednym z wywiadów Kutz mówił: „Uważam, że tajemnicą i dobrodziejstwem telewizji jest jej romans z intymnością. Istnieje pewna amerykańska teoria, mówiąca o tym, że człowiek porusza się w pewnych określonych sferach. Szerszych i węższych, intymniejszych, które pieczołowicie chroni. I jest sfera najintymniejsza, bodaj 17 cm, do której człowiek nikogo nie dopuszcza z wyjątkiem tych, których chce dopuścić. Myślę, że tajemnica telewizji tkwi w tych 17 cm, w tym niezwykłym pejzażu intymności i drążeniu tej warstwy psychologii, której nie dotyka ani teatr, ani kino" (Baniewicz, 1994, s. 109). Ten „pejzaż intymności" w telewizyjnym teatrze maluje Kutz posługując się przede wszystkim literaturą współczesną. Poza *Wujaszkiem Wanią* Czechowa reżyser właściwie nie zrealizował, jak dotąd, żadnego utworu z wielkiej klasyki dramaturgicznej. Na liście jego inscenizacji znajdują się za to sztuki Różewicza, Mrożka, Głowackiego, Rylskiego, Słonimskiego, a także Erdmana, Jerofiejewa, Joyce'a. Ale w wyborze repertuaru Kutz nie kieruje się rangą dzieła, lecz problematyką, która zeń wynika. „Jeśli coś uderza w jego spektaklach, mimo całej różnorodności literackich materii, jakimi się posługuje, jako ich wspólna cecha, to jest nią doświadczenie intymnego kontaktu z ludzkim cierpieniem i samotnością. Bezpośrednio dotykalną prawdą człowieka, któ-

Kolacja na cztery ręce Paula Barza. Janusz Gajos, Jerzy Trela, Roman Wilhelmi. Reżyseria Kazimierz Kutz. Scenografia Bolesław Kamykowski. Teatr Telewizji (OTV Kraków), 1990

ry próbuje się mierzyć z losem w konkretnych warunkach, i ceną, jaką płaci za życie w zgodzie ze sobą" – pisała Elżbieta Baniewicz (1994, s. 132).

Niewątpliwie doskonałym przykładem tak sformułowanej postawy twórczej Kutza był spektakl *Do piachu* Różewicza z 1990 r. „Talent i słuch literacki Kutza sprawiły, że zawierzając poecie znalazł adekwatne do materii literackiej środki sztuki telewizyjnej. Wydobył z tego tekstu całą warstwę egzystencjalnej prawdy i uniwersalne sensy, liryzm i brutalność, tragizm losu współczesnego *everymana* rozpięty między nakazami prawa, a poszczególnym sumieniem" – komentowała Baniewicz (1994, s. 122). Inscenizacja sztuki Różewicza, choć bez wątpienia była arcydziełem telewizyjnego teatru, wywołała mnóstwo kontrowersji, dotyczących przede wszystkim wymowy spektaklu. Historia biednego partyzanta Walusia burzyła narodowe mity wojennego bohaterstwa, obalała patriotyczne stereotypy w imię prawdy o dramatycznych jednostkowych doświadczeniach.

Równie przejmujący obraz zgnębionej ludzkiej egzystencji przedstawił Kutz w *Nocy Walpurgii* Jerofiejewa (1991). Naturalistyczna estetyka spektaklu tworzyła przerażającą metaforę życia, w którym szansę na uzyskanie wolności daje tylko alkoholowy odlot.

„Kutz jest realistą – pisał Andrzej Wanat – i potwierdza to sposobem fotografowania, kompozycją obrazów, pietyzmem dla historycznych i obyczajowych realiów. Bardzo rzadko posługuje się deformacją, często jego kamera ujmuje świat frontalnie, jakby z dystansu, z pozycji bezstronnego obserwatora" (Andrzej Wanat, *Krótkie szkice o Kutzu*, „Teatr" 1992, nr 11). Pragnąc skierować uwagę na drugiego człowieka i na najistotniejsze spra-

wy jego życia, Kutz w niezwykły sposób pokierował w swoim teatrze aktorami. Wybitne role w jego przedstawieniach zagrali m.in. Janusz Gajos (przede wszystkim w *Opowieściach Hollywoodu*, a także w *Samobójcy* Erdmana i *Kolacji na cztery ręce* Barza) oraz Jerzy Trela (wstrząsająca rola Guriewicza w *Nocy Walpurgii* i Saszy w *Antygonie w Nowym Jorku* Głowackiego). Trela i Łomnicki dali koncert gry w *Stalinie* Salvatorego. O mistrzostwie Kutza świadczy także to, że w jego przedstawieniach świetnie obsadzane są role drugoplanowe i sukcesy odnoszą debiutanci (Piotr Cyrwus, niezapomniany Waluś w *Do piachu*).

Wybitni reżyserzy

Była już mowa o tym, że w pierwszych latach o obliczu teatru w telewizji decydowali przede wszystkim ludzie teatru. Wśród nich byli m.in. Maryna Broniewska (pierwszy główny reżyser telewizji), Czesław Szpakowicz (reżyser m.in. *Skowronka* Anouilha, rejestrowanego dla telewizji w Sali Kongresowej w 1956 r.), Ludwik René (reżyser wielu spektakli, m.in. *Jesiennego wieczoru* Dürrenmatta, 1959), Józef Słotwiński (reżyser znakomitego *Kapitana z Koepenick* Zuckmayera, 1965), Władysław Sheybal, Tadeusz Aleksandrowicz, a także Konrad Swinarski. Nie zawsze pamięta się, że pierwszy spektakl teatralny Swinarskiego, *Karabiny matki Carrar* Brechta w Teatrze Nowej Warszawy, był również nadany przez Warszawską Doświadczalną Stację Telewizyjną w kilka dni po premierze w październiku 1954 r. Swinarski jeszcze kilkakrotnie reżyserował przedstawienia (najczęściej sztuk Brechta) dla telewizji. W 1967 r. wystawił też *Kartotekę* Różewicza z Tadeuszem Łomnickim.

Inni znakomici reżyserzy okresu powojennego: Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Jerzy Jarocki sporadycznie pracowali dla telewizji (zwykle rejestrowano ich spektakle teatralne, w ten sposób zachowały się inscenizacje Axera jeszcze z lat sześćdziesiątych, np. *Biedermann i podpalacze* Frischa i *Ifigenia w Taurydzie* Goethego; wiele przedstawień Jarockiego z ostatnich 20 lat zostało przeniesionych do telewizji).

W teatrze telewizji reżyserowali natomiast m.in. Jerzy Kreczmar (*Horsztyński* Słowackiego, 1966), Bohdan Korzeniewski (*Mąż i żona* Fredry, 1973), Janusz Warmiński (*Cena* Millera, 1971), Jerzy Krasowski (*Zapiski majora Pycia* Kadena-Bandrowskiego, 1965; *Bracia Karamazow* Dostojewskiego, 1969; *Niebezpiecznie panie Mochnacki* Mikkego, 1980), Kazimierz Braun (*Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 1976). W 1957 r. debiutował w telewizji Zygmunt Hübner, który później zrealizował kilka znakomitych przedstawień: *Poskromienie złośnicy* Szekspira (1971), *Miłość i gniew* Osborne'a (1973), *Don Juana* Moliera (1974), *Czarownice z Salem* Millera (1979), *Nie-Boską komedię* Krasińskiego (1982).

Kilka pamiętnych przedstawień pozostawił Aleksander Bardini (przez krótki okres w latach pięćdziesiątych szef telewizyjnego teatru), pośród nich niewątpliwe arcydzieło: *Trzy siostry* Czechowa (1974) z debiutującymi wówczas: Krystyną Jandą, Joanną Szczepkowską i Ewą Ziętek.

Spośród reżyserów teatralnych w telewizji pracowały nie żyjące już Ewa Bonacka (reżyserka popularnego *Ożenku* Gogola, 1976) i Lidia Zamkow (*Matka Courage* Brechta, 1974).

Od bardzo dawna tworzyli dla telewizji: Jan Bratkowski (debiutujący w 1956 r., reżyser wielu spektakli m.in. *Drewnianego talerza* Morrisa, 1968) i Jan Kulczyński (*Wesele* Wyspiańskiego, 1981). Interesujące przedstawienia zrealizowali reżyserzy młodszych generacji, m.in. Maciej Prus (*Czekając na Godota* Becketta, 1971, *Jan Maciej Karol Wścieklica* Witkacego, 1991), Maciej Englert (*Nora* Ibsena, 1975, *Największa świętość* Druce, 1979, *Kowal i pieniądze* Szaniawskiego, 1981), Krzysztof Zaleski (oryginalnie zainscenizował *Parady* Potockiego, 1978; *Cyrana de Bergerac* Rostanda, 1981), Mikołaj Grabowski (*Trans-Atlantyk* Gombrowicza, 1991; *Kto tu wpuścił dziennikarzy* Millera, 1991).

Dość szybko pracy w teatrze telewizji podjęli się, zajmujący się reżyserią, aktorzy. U progu lat sześćdziesiątych zadomowili się w nim tacy artyści, jak Andrzej Łapicki, Gustaw Holoubek, Jan Świderski, Edward Dziewoński, którzy nie tylko grali, ale sporo reżyserowali. Każdy z nich miał swój ulubiony rodzaj literatury, którą najczęściej inscenizował. Dla Świderskiego była to klasyka dramatu (Fredro, Ibsen, Rostworowski). Podobnie Łapicki – specjalista od Fredry (wystawił cykl mniej znanych komedii, m.in. *Zrzędność i przekorę*, *Pierwszą lepszą*, *Świeczka zgasła* – wszystkie z 1980) i tzw. małej klasyki (Rittner, Perzyński), ale realizujący także kameralne sztuki psychologiczne, z których pamięta się szczególnie *Kłamstwo* Bergmana (1973) i *Pogardę* Moravii (1975). Holoubek również inscenizował prawie wyłącznie klasykę, przede wszystkim Słowackiego (*Fantazy*, 1971; *Beatrix Cenci*, 1973; *Kordian*, 1980), a także Szekspira (*Hamlet*, 1974), Gorkiego (*Mieszczanie*, 1976; *Na dnie*, 1994). Dziewoński najchętniej sięgał do repertuaru komediowego, przede wszystkim francuskiego i anglosaskiego (Salacrou, Caillavet, Flers, Shaw, Rattigan, Simon). Z młodszego pokolenia reżyserujących aktorów chętnie z teatrem współpracuje Jan Englert, który zrealizował tu m.in. *Irydiona* Krasińskiego (1982), *Hamleta* Szekspira (1985), *Czajkę* (1986) i *Iwanowa* Czechowa (1996), *Miesiąc na wsi* Turgieniewa (1993) oraz *Kordiana* Słowackiego (1994).

Wkrótce za ludźmi teatru w telewizji pojawili się filmowcy, początkujący jak Zbigniew Kuźmiński, oraz reżyserzy z dorobkiem: Stanisław Wohl (wielką popularnością później cieszyła się jego adaptacja *Dziewcząt z Nowolipek* Gojawiczyńskiej, 1970) i Andrzej Munk. Ten drugi podobno nie wierzył w sens pracy w telewizji, choć mało kto pamięta, że tu właśnie zrealizował pierwszą wersję *Pasażerki* i kilka innych spektakli. Dla wielu

Niemcy Leona Kruczkowskiego. Maja Komorowska, Krystyna Janda. Reżyseria Andrzej Łapicki, scenografia Wojciech Sieciński. Teatr Telewizji, 1981

reżyserów filmowych teatr stał się ważnym doświadczeniem artystycznym, gdzie wprowadzali, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych nowe środki wyrazu.

Andrzej Wajda ma w dorobku niewiele spektakli telewizyjnych (najczęściej są to adaptacje jego inscenizacji teatralnych), ale z pewnością jeden z nich zaliczyć trzeba do najwybitniejszych w historii teatru telewizji: *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (1978). Teatralną inscenizację dramatu Wajda przeniósł w autentyczne plenery i wnętrza Łazienek, czym stworzył niezwykłą atmosferę widowiska. Podobnie Krzysztof Kieślowski, realizując *Kartotekę* Różewicza (1979), pokazał, jak forma telewizyjna uzyskuje swoją gatunkową odmienność w rękach znakomitego filmowca.

Z teatrem telewizji współpracowali tacy reżyserzy filmowi, jak Janusz Majewski (reżyser wielu przedstawień m.in. *Mizantropa* Moliera, 1984), Ryszard Ber (specjalizujący się w sztukach Grochowiaka i Abramowa-Newerlego), Kazimierz Karabasz (*Śmierć komiwojażera* Millera, 1980), Stanisław Różewicz, Jerzy Domaradzki, Stefan Szlachtycz. Grzegorz Królikiewicz dla telewizji przygotował dwa głośne przedstawienia: *Fausta* Goethego (1976) i widowisko historyczne *3 maja* (1976).

Niemal wszyscy reżyserzy tzw. kina moralnego niepokoju realizowali spektakle w telewizji: Agnieszka Holland *Proces* wg Kafki (1980), Janusz

Zaorski *Chłodną jesień* Rylskiego (1990), Feliks Falk *Ryszarda III* Szekspira (1989), Janusz Kijowski *Głód* Hamsuna (1980), *Policję* Mrożka (1989), *Rip na Winkle* Frischa (1996).

Jednym z czołowych reżyserów stał się Tomasz Zygadło. Sukcesy odnosiły jego adaptacje literatury rosyjskiej, m.in.: *Kilka scen z życia Glebowa* Trifonowa (1984), *Moskwa-Pietuszki* Jerofiejewa (1992), *Przyszedł mężczyzna do kobiety* Złotnikowa (1992), jak również inscenizacje sztuk Zapolskiej (*Ich czworo*, 1977, *Moralność pani Dulskiej*, 1992).

Dla reżyserów debiutujących w kinie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych teatr stał się miejscem realizacji ambicji artystycznych, których film z powodu trudności produkcyjnych nie mógł spełnić. Młodsze pokolenie filmowców (m. in. Robert Gliński, Andrzej Domalik, Teresa Kotlarczyk, Magalena Łazarkiewicz, Wojciech Nowak, Mariusz Treliński, Filip Zylber) wzbogacało estetykę przedstawień, choć czasami przy okazji gubiło tradycyjne wartości.

W miarę rozwoju teatru telewizyjnego wykształciła się także grupa artystów, którzy tu właśnie koncentrowali swą twórczość. Reżyserem *sensu stricto* telewizyjnym jest Olga Lipińska. Pracuje w telewizji od lat pięćdziesiątych. Ma w dorobku wiele znakomitych przedstawień, przede wszystkim z repertuaru komediowego. Najczęściej realizuje klasykę: Fredrę (*Damy i huzary*, 1973; *Pan Jowialski*, 1976; *Gwałtu, co się dzieje*, 1992; *Zemsta*, 1994), Musseta (*Świecznik*, 1979; *Nie igra się z miłością*, 1979; *Kaprys*, 1982; *Nie trzeba się zarzekać*, 1990), Zapolską (*Skiz*, 1977; *Żabusia*, 1988). Wielkim powodzeniem cieszyła się też jej inscenizacja *Przedstawienia Hamleta we wsi* Głucha Dolna Brešana (1987). „Dla mnie największym teatrem i najciekawsza w teatrze jest ludzka twarz. Jestem wychowana w telewizji i dla mnie telewizyjny teatr to bycie przed kamerą. Bez kamery nie widzę nic" – stwierdziła reżyserka. Lipińska jest niewątpliwie jednym z tych reżyserów, którzy znakomicie „czują" telewizję i wykształcili swój własny „charakter pisma" – łatwo rozpoznawalny.

Takim reżyserem jest również Laco Adamik, którego zainteresowania repertuarowe i sposób telewizyjnej realizacji zdecydowanie się wyróżniają. Adamik, debiutujący w teatrze telewizji w połowie lat siedemdziesiątych, porusza się przede wszystkim w kręgu klasyki dramaturgicznej. Podjął się m.in. inscenizacji sztuk: *Lorenzaccio* Musseta (1978), *Borysa Godunowa* Puszkina (1981), *Fedry* Racine'a (1985), *Burzy* Szekspira (1991), *Króla Edypa* Sofoklesa (1992), *Don Carlosa* Schillera (1996). Z dużym uznaniem spotkało się także widowisko *Elżbieta królowa Anglii* Brucknera z pamiętną rolą Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej (1984). Razem z Agnieszką Holland Adamik zaadaptował również *Proces* Kafki (1980). „W jego przedstawieniach dominuje strona estetyczna" – charakteryzuje telewizyjną twórczość Adamika Dorota Buchwald. „Wysmakowane malarsko kadry składają się na spektakle, w których zasadniczą rolę odgrywa wyrazisty znak, skrót, intelektualna synteza, czyli specjalna konwencja, z jednej strony niezwykle

teatralna, z drugiej realizowana wyrafinowanymi technicznie środkami" (Dorota Buchwald, *Od Słotwińsiego do Adamika*, „Teatr" 1992, nr 11).

Świetne rezultaty inscenizacyjne uzyskuje także Maciej Wojtyszko. Do jego najlepszych przedstawień zaliczyć trzeba: *Smoka* Szwarca (1980), *Moliera, czyli zmowę świętoszków* Bułhakowa (1981) z kreacjami Tadeusza Łomnickiego i Haliny Mikołajskiej, również Bułhakowa *Powieść teatralną* (1987), *Ferdydurke* wg Gombrowicza (1986), *Amadeusza* Shaffera (1993).

W grupie reżyserów telewizyjnych, mających na koncie interesujące spektakle, należy również umieścić Tadeusza Lisa (reżysera bardzo lubianych *Igraszek z diabłem* Drdy, 1980), Andrzeja Chrzanowskiego (*Święty eksperyment* Hochwäldera, 1983, *Otello* Szekspira, 1984), Andrzeja Maja (*Polowanie na kaczki* Wampiłowa, 1991), Tomasza Wiszniewskiego (*Szalbierz* Spiro, 1990), Michała Kwiecińskiego (*Całkowite zaćmienie* Hamptona, 1995, *Amfitrion* Kleista, 1995), Wojciecha Adamczyka (*Kean* Dumasa, 1991), Piotra Mikuckiego i Macieja Dutkiewicza.

* * *

Wymieniając twórców i ich osiągnięcia nie można zapominać o tzw. realizatorach telewizyjnych, którzy reżyserom służą pomocą. Byli i są wśród nich prawdziwi mistrzowie swojego fachu, jak: Joanna Wiśniewska, Elżbieta Klekow, Edwarda Paszkowska, Anna Minkiewicz, Barbara Borys-Damięcka, Barbara Sałacka, Irena Sobierajska, Alicja Ślężańska, Ewa Vogtman-Budny, Stanisław Zajączkowski. „Jaki jest podział obowiązków między reżyserem i realizatorem? Ano taki, że reżyser pracuje głównie nad interpretacją tekstu, sytuacjami aktorskimi, przesłaniem. A realizator musi to wszystko przełożyć na język telewizyjny, język kamer. Rozpisać na kamery. I od tego, jak on to zrobi i zmontuje, zależy – w ostatecznym rachunku – sukces albo klęska przedstawienia" – mówiła w jednym z wywiadów Barbara Borys-Damięcka (*To jest nasz teatr*, z Barbarą Borys-Damięcką rozmawia Andrzej Wanat, „Teatr" 1992, nr 11), która, podobnie jak Anna Minkiewicz i Stanisław Zajączkowski, podejmowała się także samodzielnych inscenizacji w teatrze telewizyjnym, nierzadko z dużym powodzeniem.

Również wśród scenografów byli artyści, którzy związali się z teatrem i którzy w dużym stopniu kształtowali jego oblicze. Niewiele osób pamięta, że w początkowym okresie za oprawę plastyczną telewizyjnych programów odpowiedzialny był Jan Marcin Szancer, niezapomniany ilustrator *Pana Kleksa*. Ale niewątpliwie mistrzem telewizyjnej scenografii była Xymena Zaniewska. Do pracy w telewizji ściągnął Zaniewską Adam Hanuszkiewicz. „Kiedy wylądowałam po raz pierwszy w studio, zobaczyłam – co mi się nie spodobało – dekorację teatralną jakby wprost przeniesioną ze sceny. Zaproponowałam coś zgoła odmiennego – zamiast butaforskiego realizmu teatralnego przestrzeń na zdjęciach" (*...Nasz własny sposób*, z Xymeną Zaniewską rozmawia Barbara Osterloff, „Teatr" 1992,

nr 11). Wykorzystanie fotosów, stwarzających iluzję przestrzeni, dało świetne efekty m.in. w inscenizacji *Apolla z Bellac*. Podobny chwyt zastosowała Zaniewska w przedstawieniu *Dziewczęta z Nowolipek*, gdzie archiwalne fotografie przenosiły widzów w autentyczne realia powieści.

Innym znakomitym scenografem telewizyjnym, współpracującym przede wszystkim z Jerzym Antczakiem, był Jerzy Masłowski. W grupie zasłużonych scenografów należy wymienić także Iwo Dobieckiego, Jerzego Gorazdowskiego, Bolesława Kamykowskiego, Tatianę Kwiatkowską, Marka Lewandowskiego, Jerzego Rudzkiego, Wojciecha Siecińskiego, Marcina Stajewskiego, Allana Starskiego, Alicję Wirth.

* * *

Sukces wielu przedstawień byłby niemożliwy, gdyby nie praca aktorów. To oni właśnie wyznaczyli rangę artystyczną telewizyjnych spektakli. Przy okazji oczywiście dzięki telewizji aktor uzyskiwał ogromną popularność, pisano, że jest „owocem mariażu szacownej, obarczonej tradycjami rodziny sztuk widowiskowych z... techniką, wprzęgniętą w służbę kultury masowej. [...] W spektaklach Teatru Telewizji dokonuje się rzecz niezwykła, bo oto cały ekran wypełnia twarz człowieka, twarz należąca do osoby wykonawcy, a użyczona na pewien czas postaci. [...] Dzięki zbliżeniu twarzy patrzącej wprost w oczy widza nawiązuje się dialog, dochodzi do spotkania osób. Często dzieje się tak, że partnerem bohatera przedstawienia przestaje być inna postać ze świata fikcji – oczy i słowa skierowane są bowiem wprost do odbiorcy. To on może stać się partnerem bohatera" (Alina Sordyl, *Oblicze aktora*, „Teatr" 1992, nr 11).

O ile można próbować przywoływać szczególnie udane realizacje przedstawień, o tyle nie sposób ułożyć listy wielkich kreacji aktorskich na małym ekranie. Cechą charakterystyczną polskiego teatru telewizji było i jest bowiem to, że współpracowali z nim najlepsi aktorzy okresu powojennego. Dla wielu dorobek ról telewizyjnych w znakomity sposób uzupełnia osiągnięcia teatralne czy filmowe. Historyczną zasługą jest utrwalenie sztuki aktorskiej tych artystów, którzy do telewizji trafili u schyłku życia lub których kariera została przedwcześnie zakończona. W najstarszych przedstawieniach możemy oglądać grę m.in. Jacka Woszczerowicza (świetny w *Kapitanie z Koepenick*), Kazimierza Opalińskiego (legendarna rola w *Drewnianym talerzu*), Janusza Warneckiego, Jana Kreczmara, Zbigniewa Cybulskiego, Bogumiła Kobieli, Andrzeja Antkowiaka.

* * *

Działalnością teatru telewizji oprócz takich artystów, jak Maryna Broniewska, Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Antczak, kierowali również krytycy. W pierwszym okresie duże zasługi położył Stanisław Marczak-Oborski. W latach siedemdziesiątych szefowali redakcji teatralnej Witold Filler, Henryk Bieniewski i Jan Paweł Gawlik. W ostatnich dziesięciu latach dyrekcję sprawował Jerzy Koenig. Postacią, która w powszechnym odbio-

rze związała się z teatrem telewizji jako znakomity autor wstępów do spektakli, był Stefan Treugutt.

Sofokles, Beckett i Kobra

Teatr telewizyjny swoją wielką misję kulturotwórczą realizował przede wszystkim w doborze repertuaru. Nie do przecenienia jest jego rola w upowszechnianiu najwybitniejszych dzieł literatury polskiej i światowej, nawet jeśli podlegały one adaptacjom i skrótom. Przypomnienie przedstawień wskazuje na ogromną skalę literackich zainteresowań ich twórców. Była to zarówno klasyka dramatu obcego – od tragedii greckiej po sztuki Becketta, jak i prawie cały dorobek dramaturgii polskiej: od tekstów średniowiecznych po autorów współczesnych. Dużą część repertuaru stanowią adaptacje prozy. Ciekawostką jest fakt, że w ciągu prawie półwiecza istnienia nie powstała właściwie własna dramaturgia. Za pierwszą sztukę napisaną dla telewizji uważa się farsę Aleksandra Maliszewskiego *Dziewczyna z mojego nieba*, zrealizowaną przez Jerzego Gruzę w 1958 r. W latach sześćdziesiątych dramaturgiem telewizyjnym był Jerzy Skowroński. Teksty jego z powodzeniem inscenizował Jerzy Antczak. Oryginalne utwory tworzyli także Stanisław Grochowiak, Jerzy Janicki, Ernest Bryll, Andrzej Mularczyk, a w ostatnich latach interesujące sztuki telewizyjne pisze Eustachy Rylski (*Chłodna jesień*, *Zapach orchidei*). Oryginalna dramaturgia telewizyjna wciąż jednak stanowi margines repertuaru.

Wspominając historię teatru telewizji nie należy zapominać, że wśród jego dokonań były nie tylko dzieła literatury pięknej, ale także utwory lżejszego gatunku. Wielką popularnością w swoim czasie cieszyły się spektakle Kobry – tradycyjnie nadawane w czwartki i poprzedzane charakterystycznym sygnałem. Pod kryptonimem tym kryły się widowiska kryminalne i sensacyjne. Pomysłodawczynią cyklu, rozpoczętego już w pierwszych latach istnienia telewizji, była Illa Genachow. Najwięcej zrealizowanych Kóbr na koncie miał Józef Słotwiński, ale przedstawienia te reżyserowali także Jerzy Antczak, Jerzy Gruza, Andrzej Konic, Jan Bratkowski, Janusz Majewski. W repertuarze Kobry znalazły się klasyczne kryminały Agaty Christie, Conan Doyle'a, Mauricea Leblanca, Georgea Simenona, Josepha Kesselringa, Raymonda Chandlera. Kobry pisali również polscy autorzy, m.in. Maciej Słomczyński jako Joe Alex. Nie wszyscy pamiętają, że nim powstał słynny serial filmowy *Stawka większa niż życie*, najpierw przygody Kapitana Klossa oglądali właśnie widzowie Kobry. W latach siedemdziesiątych ten typ widowiska stopniowo tracił popularność w wyniku konkurencji zagranicznych filmów kryminalnych. Reżyserzy filmowi (Marek Piwowski, Witold Orzechowski) próbowali jeszcze uatrakcyjniać czwartkowe spektakle, ale Kobra w końcu zmarła śmiercią naturalną. Gdy w latach osiemdziesiątych Laco Adamik zrealizował *Żegnaj laleczko* Chandlera,

przedstawienie nadane zostało w poniedziałek, nie tylko dlatego, że twórca postaci detektywa Marlowe'a stał się klasykiem literatury.

* * *

Ważną funkcją teatru telewizji, oprócz tworzenia własnych spektakli, było i jest rejestrowanie przedstawień teatrów dramatycznych. Była o tym mowa, że pierwsze tego typu próby podejmowano już w pionierskich czasach telewizji. W latach 1964 – 1971 w okresie letnim organizowano tzw. Festiwal Teatrów Dramatycznych, którego celem była prezentacja najciekawszych spektakli, zwłaszcza mniejszych ośrodków. Pojawiły się jednak kłopoty z wyborem przedstawień, ich realizacją i inicjatywa upadła. W każdym roku jednak pojawiają tzw. przeniesienia inscenizacji teatralnych. Istnieją oczywiście spory na temat tej praktyki. Przeciwnicy uważają, że rejestracja telewizyjna przedstawienia odbywa się ze szkodą dla dzieła teatralnego. Trójwymiarową przestrzeń teatralną spłaszcza do dwu wymiarów małego ekranu, a kamera siłą rzeczy wybiera szczegóły z całości obrazu scenicznego. Aby uniknąć tego typu problemów, nierzadko przedstawienia teatralne nagrywa się w warunkach telewizyjnego studia. Obraz sceniczny przekomponowuje się w zgodzie z wymogami telewizji. W ten sposób zaadaptowana inscenizacja staje się widowiskiem telewizyjnym.

Zarzuty wobec rejestracji spektakli teatralnych muszą jednak ustąpić wobec faktu, że, tak czy inaczej, jest to jedyna forma utrwalenia tych dzieł. Co więcej, dzięki telewizji mogą one zaistnieć dla szerszej publiczności. W archiwum telewizji jest bardzo wiele wybitnych inscenizacji, powstałych w polskich teatrach w ostatnich trzydziestu latach. Wśród nich są wielkie przedstawienia Konrada Swinarskiego: *Dziady* i *Wyzwolenie* (ich rejestracji podjął się Laco Adamik, w przypadku *Wyzwolenia* wespół z Agnieszką Holland). Teatr telewizji nagrał także spektakle Tadeusza Kantora, Jerzego Jarockiego, Kazimierza Dejmka i wiele prac reżyserów młodszych pokoleń.

Teatr dla milionów

Historia teatru telewizji jest oczywiście związana ściśle z rozwojem telewizji. Po okresie eksperymentów technicznych zyskiwała ona coraz szerszy odbiór. W latach sześćdziesiątych spektakle teatralne były główną ofertą programową telewizji. Powstawało ponad 200 premier rocznie. Przedstawienia emitowane były w różnych dniach tygodnia i w różnych cyklach (m.in. Studio 63, Studio Współczesne, Teatr Faktu, Scena Prozy, Scena Młodych, cykle poetyckie). Teatr cieszył się autentyczną popularnością. Od 1968 r. zaczęły się tworzyć tzw. Kluby Miłośników Teatru TV. Ich liczba w połowie lat siedemdziesiątych osiągnęła 3000. Członkowie klubów organizowali spotkania, dyskusje, seminaria, a także plebiscyty na najlepszy spektakl roku. Ich tryumfatorami były m.in. przedstawienia

Dziewczęta z Nowolipek w reżyserii Stanisława Wohla, *Cena* Millera w reżyserii Janusza Warmińskiego, *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego w reżyserii Jana Bratkowskiego, *Romeo i Julia* Szekspira w reżyserii Jerzego Gruzy, *Pogarda* Moravii w reżyserii Andrzeja Łapickiego.

W latach siedemdziesiątych, mimo uruchomienia drugiego kanału, liczba premier telewizyjnego teatru zaczęła się zmniejszać, choć być może w sensie artystycznym był to jego szczytowy okres. Program telewizji stawał się coraz bogatszy. Z teatrem konkurowały filmy, audycje rozrywkowe, transmisje sportowe. Jak jednak silnie ów teatr utkwił w świadomości społecznej świadczy pośrednio historia tzw. bojkotu w stanie wojennym. Po 13 grudnia 1981 r. na znak protestu duża część środowiska teatralnego odmówiła pracy w telewizji. Nieobecność na małym ekranie najlepszych aktorów dała się wyraźnie odczuć. Władze podejmowały różne kroki, by bojkot złamać. W repertuarze pojawiły się jednak powtórki i spektakle teatrów prowincjonalnych, dla których była to jedyna właściwie szansa zaistnienia w telewizji. Bojkot, jakkolwiek powodowany szlachetnymi pobudkami, był wielkim ciosem dla teatru. Dopiero po kilku latach telewizyjna scena wróciła do równowagi.

Teatr telewizji wciąż odgrywa wielką rolę kulturotwórczą, choć być może działa obecnie w czasach trudniejszych niż kiedykolwiek. Gwałtowny rozwój rozmaitych form telewizyjnych, ogromna komercjalizacja oferty programowej, pojawienie się konkurencji prywatnych stacji, wszystko to sprawia, że stopniowo traci swe dawne znaczenie. Ale trzeba pamiętać, że widownia teatru telewizyjnego podczas jednego spektaklu wciąż sięga milionów widzów. Dla ogromnej części z nich jest to jedyna forma kontaktu z teatrem, z najlepszymi twórcami i najbardziej wartościową literaturą. Nie przypadkiem jeden ze znakomitych krytyków, Tadeusz Nyczek, nazwał teatr telewizji naszym teatrem narodowym. Oczywiście nie może on zastąpić scen żywego planu.

Znakiem niedobrych czasów jest to, że wiosną 1997 r. podjęto bezprecedensową próbę usunięcia poniedziałkowych przedstawień z I programu telewizji. Protest środowisk twórczych powstrzymał ostateczne decyzje. Czy jednak w przyszłości uda się uchronić tę ważną i zasłużoną instytucję przed ludźmi, którzy oceniają programy telewizyjne tylko wedle wskazań tzw. oglądalności?

* * *

Paradoksem jest fakt, że działalność teatru telewizji, tak przecież bogata, praktycznie nie ma opracowań krytycznych i historycznych. Ogromny dorobek pracy w telewizji polskich artystów: reżyserów, aktorów, scenografów pozostaje właściwie bez głębszej analizy, refleksji, a choćby rzetelnego opisu. Niniejszy szkic jest też jedyną bodaj syntetyczną próbą przedstawienia historii teatru telewizji z perspektywy jego bliskiego 50-lecia. Jak wszystko, co pionierskie, nie jest prawdopodobnie pozbawiony wad. Wypa-

da mieć tylko nadzieję, że będzie to tylko punkt wyjścia do dalszych prac nad dziejami teatru telewizyjnego.

Bibliografia

BANIEWICZ Elżbieta, 1994, *Kazimierz Kutz – z dołu widać inaczej*, Warszawa.
BOŁTUĆ Irena, 1982, *Teatr polskiej telewizji (1955 – 75)*, w: *Teatr w Polsce Ludowej*, Warszawa.
KAŹMIERCZAK-DROZDOWSKA Barbara, 1980, *Jerzy Antczak*, Warszawa.
KUSZEWSKI Stanisław, 1971, *Widowisko telewizyjne*, Warszawa.
TEATR 1992, nr 11 (numer poświęcony teatrowi telewizji).

REŻYSERIA. INSCENIZACJA

Rafał Węgrzyniak

Reżyseria a inscenizacja * Na początku wieku * W dwudziestoleciu międzywojennym * W okresie powojennym

Reżyseria a inscenizacja

Reżyser jako osoba odpowiedzialna za przygotowanie przedstawienia, kierująca próbami i nadająca kształt widowisku, choć rozmaicie nazywany (*ductor* czy *capocomico*) był zawsze obecny w teatrze europejskim. Obowiązki reżysera pełnił zazwyczaj doświadczony aktor, który kompletował obsadę, określał tekst dramatu, dobierał dekoracje, kostiumy i rekwizyty, zamawiał muzykę, ustawiał sytuacje i prowadził początkujących aktorów. Praca jego miała charakter anonimowy i pozostawała w cieniu dramatopisarza czy aktorów. Reżyserzy-aktorzy często współpracowali z dyrektorami teatrów, dramatopisarzami i malarzami, którzy dobierali repertuar, opracowywali tekst literacki i dokonywali jego interpretacji, decydowali o stylistyce spektaklu i rozwiązaniu poszczególnych scen, ale jako dyletanci w teatrze nie pracowali z aktorami. Traktowano ich jako inscenizatorów odpowiedzialnych za przystosowanie dramatów dawnych czy niescenicznych do wymogów współczesnego teatru lub za oprawę scenograficzną czy stronę widowiskową spektaklu.

Całkowity wpływ na przedstawienie i dominującą pozycję uzyskał reżyser w teatrach naturalistycznych (paryskim Théâtre Libre André Antoine'a, berlińskiej Freie Bühne Otto Brahma czy Moskiewskim Teatrze Artystycznym Konstantego Stanisławskiego) i symbolistycznych (paryskim Théâtre d'Art Paula Forta czy L'Oeuvre Aureliena-Marie Lugné-Poe) powstających w latach 1887 – 1898, gdyż w dążeniu do uzyskania jednolitości i czystości wyrazu jego koncepcjom została podporządkowana gra aktorów. Sceny te nastawione na propagowanie modernistycznej dramaturgii starały się, by kształt spektaklu był zgodny z intencjami pisarza.

Równocześnie jednak torował sobie drogę pogląd na spektakl teatralny jako przejaw odrębnej sztuki, niezależnej od literatury. Rozważania wokół

stworzonego przez Richarda Wagnera dla dramatu muzycznego pojęcia *Gesamtkunstwerk* (dzieła wszystkich sztuk), nurtujące symbolistów pragnienie uzyskania sztuki czystej, idea „reteatralizacji teatru" doprowadziły do próby zasadniczej reorientacji teatru. Adolphe Appia w *Inscenizacji dramatu Wagnerowskiego* (1895), *Muzyce i inscenizacji* (1899) oraz *Dziele sztuki żywej* (1921) postulował inscenizację harmonijnie łączącą czasowe i przestrzenne elementy spektaklu przez podporządkowanie wiersza i muzyki, ruchu aktorów, architektonicznych i abstrakcyjnych dekoracji, gry światła i cienia, zasadzie rytmu. Edward Gordon Craig w *Sztuce teatru* (1905), *O sztuce teatru* (1911) i *W stronę nowego teatru* (1913) zapowiadał pojawienie się „artysty teatru", który będzie traktował przedstawienie jako samodzielne i oryginalne dzieło. Craig przyznawał mu prawo do swobodnego traktowania utworu literackiego na scenie. W swym radykalizmie chciał bowiem pozbawić dominującej roli w teatrze zarówno dramatopisarza, jak i aktora, którego gotów był zastąpić nadmarionetą. Teksty teoretyczne, projekty oraz spektakle Appii i Craiga zapoczątkowały zmiany w estetyce teatru, ale przede wszystkim przyczyniły się do ugruntowania pozycji reżysera jako twórcy przedstawienia i narzuciły nowe rozumienie inscenizacji jako artystycznej interpretacji utworu literackiego na scenie. W dwudziestowiecznej praktyce teatralnej pojęcia reżyseria i inscenizacja stosowane są wprawdzie wymiennie, ale drugie z nich jest właściwie zarezerwowane dla działań o charakterze twórczym. Reżyseria traktowana jest jako rodzaj teatralnego rzemiosła, które polega na umiejętności przystosowania tekstu dramatycznego do warunków sceny, realizacji zawartego w nim scenariusza i poprowadzenia zespołu aktorskiego. Inscenizator, dokonując interpretacji utworu, tworzy sam lub przy pomocy dramaturga własny scenariusz, często radykalnie określając tekst i go dekomponując. Zarówno w przypadku dzieł dramatycznych, jak i niescenicznych, stosuje zabiegi adaptacyjne. Nierzadko układa scenariusz z wielu rozmaitych tekstów, również o charakterze nieliterackim. Zdarzają się też inscenizatorzy wystawiający dramaty przez siebie napisane. Inscenizator jest twórcą nie tylko idei, ale i poetyki przedstawienia. Projektuje sam lub we współpracy ze scenografem dekoracje i kostiumy, dobiera muzykę lub powierza jej napisanie kompozytorowi, wreszcie narzuca aktorom styl gry i sposób rozumienia postaci.

Najwybitniejsze dokonania w dziedzinie inscenizacji mają często długotrwałą egzystencję, gdyż przenoszone są na różne sceny zarówno przez ich twórców, jak i przez innych reżyserów. Podejmowane są także próby rekonstrukcji inscenizacji po upływie wielu lat od śmierci reżyserów, którzy je stworzyli. Inscenizacje są kopiowane lub odtwarzane na podstawie scenariuszy powstających w czasie pracy nad spektaklem będących próbą jego zapisu i usiłujących osiągnąć precyzję muzycznej partytury. Scenariusze te często są wydawane w formie książkowej, a więc mają status zbliżony do dramatu.

Na początku wieku

W teatrach polskich na początku wieku reżyseria była przede wszystkim domeną aktorów zatrudnionych na odpowiednich etatach. W Warszawskich Teatrach Rządowych istniało stanowisko „reżysera głównego dramatu i komedii". Również dyrektorzy teatrów krakowskiego i lwowskiego zazwyczaj mianowali reżysera „naczelnego" i kilku „pomocniczych". Praca ich miała raczej charakter anonimowy. W Krakowie nazwisko reżysera ujawniały wprawdzie komunikaty prasowe, ale na afiszu zaczęło się ono pojawiać dopiero począwszy od sezonu 1911/1912. Wśród aktorów renomę wytrawnych reżyserów zdobyli, pracujący w różnych okresach na scenach Krakowa, Lwowa i Warszawy: Kazimierz Kamiński (1865 – 1928), Ludwik Solski (1855 – 1954), Roman Żelazowski (1854 – 1930), Andrzej Mielewski (1867 – 1916), Józef Sosnowski (1863 – 1933) i Adolf Walewski (1852 – 1911).

Zasady nowoczesnej reżyserii w stylu Antoine'a, Brahma czy Stanisławskiego, polegające na dążeniu do uzyskania jednolitego wyrazu i zestrojenia wszystkich elementów spektaklu, wprowadzał na scenach Krakowa i Lwowa Tadeusz Pawlikowski (1861 – 1915). Jako dyletant początkowo najczęściej współpracował z reżyserem-aktorem (przede wszystkim z Solskim). Główną jego zasługą było wystawianie dramaturgii naturalistycznej, ale sięgał też po sztuki symbolistyczne (lwowskie spektakle granych łącznie *Warszawianki* Wyspiańskiego i *Wnętrza* Maeterlincka z 1901, *Sędziów* Wyspiańskiego i *Cudownego źródła* Synge'a z 1908 r. oraz *Życia człowieka* Andrejewa z 1909 r. z projekcją filmową w prologu ukazującą ruch plemników, zrytmizowanym ruchem postaci w scenie balu i obrazem przekrzykujących się, chorych i obłąkanych pijaków w zakończeniu), a także miał w dorobku inscenizacje dramatów Szekspirowskich.

Za sprawą Pawlikowskiego słowo „inscenizacja" po raz pierwszy pojawiło się na afiszu krakowskiego teatru w 1894 r. zapowiadając „nową inscenizację", tzn. nowy układ tekstu, Szekspirowskiego *Hamleta*. Tym terminem określano wówczas bowiem opracowanie tekstu dramatu, zwłaszcza dawnego lub niescenicznego, a więc wymagającego adaptacji (w 1914 r. afisz donosił, że utwór Szymonowica *Castus Joseph* „inscenizował", czyli adaptował, Lucjan Rydel) albo też przygotowanie oprawy scenograficznej spektaklu (w użyciu było też francuskie *mise en scène*).

W roku 1898 w Teatrze Miejskim w Krakowie za dyrekcji Pawlikowskiego zadebiutował najpierw jako inscenizator, twórca oprawy scenograficznej *Epilogu uroczystego przedstawienia* ku czci Adama Mickiewicza napisanego przez Rydla, a wkrótce jako dramatopisarz, autor *Warszawianki*, Stanisław Wyspiański (1869 – 1907). Przygotowany przez niego projekt dekoracji do *Warszawianki* zapoczątkował wieloletnią współpracę z teatrem

krakowskim, a także lwowskim. Udział dramatopisarzy w próbach własnych utworów w teatrze był wówczas częstym zwyczajem. Wyspiańskiemu dane jednak było nie tylko czuwać nad wystawieniem własnych dramatów: *Wesela* (1901), *Wyzwolenia, Protesilasa i Laodamii, Bolesława Śmiałego* (1903) i *Legendy* (1905). Jako malarz projektował dekoracje i kostiumy, ale także dysponował ruch postaci, dobierał światło i sugerował muzykę. Choć nazwisko jego nie pojawiało się na afiszu „w rzeczywistości pełnił funkcję inscenizatora, a częściowo i reżysera swoich dramatów" (Got, 1977, s. 237). Ponieważ uchylał się od rozmów z aktorami i zawsze współpracował z etatowymi reżyserami (z Walewskim przy *Weselu* i *Wyzwoleniu*, z Sosnowskim przy *Bolesławie Śmiałym* czy Solskim przy lwowskim *Weselu* i *Legendzie*) był raczej inscenizatorem w nowoczesnym tego słowa znaczeniu.

Na prośbę Józefa Kotarbińskiego (1849 – 1928), który w teatrze krakowskim wprowadzał na scenę nie grywane dotąd polskie dramaty romantyczne, m.in. *Kordiana* Słowackiego (1899) i *Nie-Boską komedię* (1902), Wyspiański w 1901 r. opracował adaptację *Dziadów* Mickiewicza. Napisał scenariusz spektaklu zamykając go w siedmiu obrazach, zaprojektował dekoracje i kostiumy, a nawet zasugerował muzykę, ale reżyseria spoczęła w rękach Walewskiego. Scenariusz tego spektaklu zatytułowany *Adama Mickiewicza „Dziady". Sceny dramatyczne tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 paźdz[iernika] 1901*, wraz ze wskazówkami inscenizacyjnymi i rzutami dekoracji, wydał wkrótce po premierze, ale anonimowo. W roku 1905 opublikował, spisane pod wpływem sugestii Kamińskiego, eseistyczne rozważania poświęcone inscenizacji Szekspirowskiego *Hamleta*, w tym samym roku, przygotowując się do objęcia dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie, opracował plany inscenizacji Szekspirowskiego *Juliusza Cezara, Antoniusza i Kleopatry*, *Koriolana, Króla Lira, Makbeta, Romea i Julii, Króla Ryszarda III* oraz *Kleopatry* Norwida i *Irydiona* Krasińskiego.

Wyspiańskiemu dane było pracować wyłącznie w teatrze z włoską sceną pudełkową i malowanymi na płótnie dekoracjami. Jako scenograf proponował jednak nowoczesne rozwiązania. W *Wyzwoleniu* ukazał pustą scenę, tyły dekoracji i maszynerię teatralną. Odchodził od dziewiętnastowiecznego historyzmu, gdy dla *Bolesława Śmiałego,* rozgrywającego się we wczesnym średniowieczu, stworzył scenografię z elementów kultury ludowej Krakowskiego, Podhala i Huculszczyzny. Do *Cyda* Corneille'a, wystawionego w jego parafrazie i podług wskazówek inscenizacyjnych w 1907 r., zadysponował dekorację z architektonicznego tła *Wesela w Kanie Galilejskiej* Veronesego, a kostiumy z płócien Velasqueza. *Hamleta* myślał wystawić na dziedzińcu Zamku Królewskiego na Wawelu albo na scenie trójkondygnacyjnej z dwiema galeriami i tarasem oraz podestem. W projekcie przebudowy Wawelu umieścił „Teatr Dionizosa z 700 siedzeniami wykutymi w skale" naśladujący ateński Teatr Dionizosa. Naszkicował też teatr

z amfiteatralną widownią, półkolistą scenę zamkniętą horyzontem, kanałem orkiestrowym i bieżnią dla pojazdów czy koni. Nic dziwnego, że jego twórczość była postrzegana jako zapowiedź Wielkiej Reformy Teatru, a Craig, który zapoznał się z nią za sprawą Leona Shillera, uznał Wyspiańskiego za zapowiadanego w swych tekstach artystę teatru.

Wyspiańskiemu nie udało się urzeczywistnić wielu projektów, przede wszystkim z powodu odrzucenia jego kandydatury na dyrektora teatru krakowskiego, ale miał on znaczny wpływ na formowanie się estetyki polskiego teatru. Krakowskie inscenizacje dramatów Wyspiańskiego oraz *Dziadów* Mickiewicza i *Cyda* Corneille'a przenoszone były na inne polskie sceny. Dawni współpracownicy Wyspiańskiego podejmowali się też przygotowywania prapremier jego dramatów dotąd nie granych. W Krakowie Solski wystawił w 1908 r. *Noc listopadową*, a w 1911 *Legion,* na tejże scenie Sosnowski wyreżyserował w 1917 r. *Powrót Odysa*. W Wilnie w 1907 r. Nuna Młodziejowska i Józef Popławski zrealizowali *Sędziów,* w Łodzi zaś w 1909 r. Mielewski, zakazaną przez cenzurę galicyjską, *Klątwę*. Na sceny zaboru rosyjskiego wraz z utworami Wyspiańskiego weszły też od 1906 r., wcześniej zabronione przez rosyjską cenzurę, dramaty romantyczne, choć nadal przez nią mocno okrojone. Podobnie jak w przypadku *Dziadów* w opracowaniu Wyspiańskiego naśladowane są spektakle krakowskie, ale równocześnie powstają oryginalne realizacje. Opracowanie inscenizacji plastycznej dramatów poetyckich, zwłaszcza Słowackiego, powierza się malarzom. W teatrze krakowskim Karol Frycz zaprojektował oprawę scenograficzną *Księcia Niezłomnego* (1906) i *Beatrix Cenci* (1907), Franciszek Siedlecki *Krakusa* Norwida (1908) oraz *Balladyny* i *Lilli Wenedy* (1909). W Wilnie Ferdynard Ruszczyc stworzył, utrzymaną w stylu Wyspiańskiego, inscenizację *Lilli Wenedy* (1909). Do roku 1914 wszyscy trzej scenografowie podjęli pracę w teatrach prywatnych w Warszawie, gdzie w przeciwieństwie do zachowawczych Teatrów Rządowych szybciej dokonywały się zmiany w dziedzinie inscenizacji. Siedlecki opracował scenografię do *Irydiona* w Teatrze Zjednoczonym w 1912 r., w roku następnym Frycz też do *Irydiona*, w inscenizacji Arnolda Szyfmana inaugurującej działalność Teatru Polskiego, w 1914 r. na tejże scenie Ruszczyc wystawił *Balladynę*. Wcześniej, bo w 1911 debiutował w warszawskim Teatrze Artystycznym, projektując dekorację do *Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia* Grabbego, Wincenty Drabik, który w 1913 r. został zaangażowany do Teatru Polskiego.

Dokonujące się przed rokiem 1914 gwałtowne zmiany w dziedzinie estetyki teatru sprawiały, że kształt sceniczny nadany dramatom Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Wyspiańskiego w teatrze krakowskim zdawał się anachroniczny i wymagał rewizji. W dziełach tych, w *Lekcji XVI* Mickiewicza z 1843 r., w projektach inscenizacyjnych Wyspiańskiego, zaczęto dostrzegać zarys teatru monumentalnego czekającego na urzeczywistnienie. Podjęła się tego generacja reżyserów, która formowała się w Krakowie za czasów Wyspiańskiego, a debiutowała w teatrze przed

1918 r. Należeli do niej Mieczysław Limanowski (1876 – 1948), Aleksander Zelwerowicz (1877 – 1955), Stanisława Wysocka (1877 – 1941), Teofil Trzciński (1878 – 1952), Ryszard Ordyński (1878 – 1953), Arnold Szyfman (1882 – 1967), Juliusz Osterwa (1885 – 1947), Leon Schiller (1887 – 1954) oraz, jedyny nie związany z Krakowem i debiutujący jako inscenizator dopiero w dwudziestoleciu, Wilam Horzyca (1889 – 1959). W gronie tym tylko Wysocka, Zelwerowicz i Osterwa uprawiali aktorstwo, pozostali byli dyletantami.

Poważniejszy dorobek reżyserski przed rokiem 1918 mieli Zelwerowicz, Osterwa i Ordyński. Ten ostatni w latach 1910 – 1914 był współpracownikiem Maxa Reinhardta, w 1913 r. przeniósł do Warszawy jego inscenizację pantomimy *Sumurun* Freksy, inspirowaną opowieściami z *Księgi 1001 nocy*. Schiller był autorem programowych tekstów. W 1908 r., nawiązawszy kontakt z Craigiem, opublikował w jego piśmie „The Mask" *Dwa teatry. Wstęp do „Eseju o teatrze groteski"*, w roku następnym zaś *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*. W roku 1913 zorganizował wspólnie z Siedleckim w Warszawie Wystawę Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego, w której wziął udział Craig. W katalogu tej wystawy ogłosił *Myśli o odrodzeniu teatru*. Limanowski wydrukował w 1914 r. dwa projekty inscenizacyjne *Krakusa* Norwida na arenie cyrkowej i *Balladyny* Słowackiego, rozbitej w duchu Nietzscheańskich *Narodzin tragedii z ducha muzyki* na dwa plany, apolliński i dionizyjski. W roku 1915 zdołał w warszawskim Teatrze Powszechnym wyreżyserować, wspólnie z Zelwerowiczem, *Cyda* Corneille'a – Wyspiańskiego. Szyfman w 1913 r. otworzył w Warszawie, wzorowany na berlińskim Deutsches Theater Reinhardta, Teatr Polski i zadebiutował w nim inscenizacją *Irydiona* Krasińskiego.

Dla wszystkich inspiracją do podjęcia poszukiwań w zakresie reżyserii i inscenizacji stało się zetknięcie z dokonaniami twórców teatru przede wszystkim niemieckiego i rosyjskiego. Szyfman, Trzciński, Ordyński, Schiller, Horzyca w trakcie pobytów w Niemczech i w Austrii poznali tamtejszy teatr. Reinhardtowskie inscenizacje *Króla Edypa* Sofoklesa i *Jedermanna* w parafrazie Hofmannsthala oraz *Das Mirakel* Vollmoellera uzmysłowiły im możliwości tkwiące w teatrze monumentalnym, rozgrywającym się na arenie lub pod gołym niebem z udziałem tłumu statystów. *Jedermann* i *Das Mirakel* przyczyniły się do rozbudzenia zainteresowania misterium religijnym. Uwagę polskich reżyserów przyciągnęły też eksperymenty z rytmiką prowadzone w Instytucie Jaques'a-Dalcroze'a działającym w Hellerau od 1911 r. oraz powstałe w nim spektakle Appii z architektoniczną scenografią złożoną z podestów, schodów i pochylni.

W czasie wojny, w trakcie przymusowego pobytu w Rosji, Wysocka, Osterwa, Limanowski i Szyfman zapoznali się z dokonaniami Moskiewskiego Teatru Artystycznego, przede wszystkim działającego przy nim I Studia. Doświadczenia zebrane w Moskwie skłoniły Wysocką do założenia w Kijowie w 1916 r. Teatru Studya, a Limanowskiego w Warszawie

w 1919 r. Pierwszego Polskiego Studia Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza, następnie zaś, wspólnie z Osterwą, Reduty.

W dwudziestoleciu międzywojennym

Początek lat dwudziestych w dziedzinie reżyserii i inscenizacji znamionują różnorodne, często sprzeczne poszukiwania. Reduta Osterwy i Limanowskiego, powołana do uprawiania teatru misteryjnego w duchu ezoterycznego chrześcijaństwa, na który miały się złożyć inscenizacje *Krakusa* Norwida, *Don Miguela Manary* Oskara Miłosza, *Dziadów* Mickiewicza i *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, skupiała się początkowo na pracy nad repertuarem realistycznym (*Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego, *W małym domku* Rittnera, *Pomsta* Orkana), by przejść przez stylizowaną komedię oświeceniową (*Fircyk w zalotach* Zabłockiego), utwory utrzymywane w poetyce symbolistycznej i ekspresjonistycznej (*Papierowy kochanek* Szaniawskiego, *Przechodzień* Katerwy, *Ulica dziwna* Czyżowskiego), do misteriów (*Judasz* Tetmajera, *Pastorałka* i *Wielkanoc* Schillera), ale zakończyć działalność w Warszawie w 1924 r. pozytywistyczną komedią (*Dom otwarty* Bałuckiego). Poza *Ulicą dziwną*, *Pastorałką* i *Wielkanocą* wszystkie spektakle reżyserowali wspólnie Osterwa i Limanowski. Sięganie po różnorodny repertuar miało umożliwić zespołowi przyswojenie umiejętności, zdaniem Osterwy, niezbędnego w teatrze misteryjnym łączenia prawdy psychologicznej z hieratycznością i elementami stylizacji. Spożytkowana ona została w granych pod gołym niebem dwóch misteriach: *Wielkanocy* Schillera (1924) i *Księciu Niezłomnym* Calderóna – Słowackiego (1926). W inscenizacji *Księcia Niezłomnego*, będącej wspólnym dziełem Osterwy i Iwo Galla (1890 – 1959), granej nocą przy blasku ognisk i pochodni, na tle architektury, z użyciem podestu ze schodami, brali też udział żołnierze na koniach markujący bitwę. Spektakl – w którym Don Fernando, grany przez Osterwę, nosił na piersi ryngraf z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej – kończący się pochodem z trumną męczennika przy dźwięku fanfar, był apologią obrońcy wiary i państwa, odwoływał się więc do żywej w czasie wojny polsko-bolszewickiej idei przedmurza chrześcijaństwa (patrz hasło *Teatr w plenerze*).

Charakter misteryjny miały też przygotowane w Wilnie inscenizacje dramatów Wyspiańskiego. Osterwa w *Wyzwoleniu* (1925) Maski ubrał w stroje współczesne i umieścił na widowni, w *Weselu* (1926), zgodnie z sugestią Limanowskiego, wprowadził dwa plany: misteryjny dla osób dramatu i realistyczny dla pozostałych postaci. W *Sędziach* (1927), w inscenizacji Galla, została zastosowana trójdzielna scena moralitetowa. Elementy misteryjne w przedstawieniach Reduty pojawiały się głównie za sprawą Limanowskiego. Warsztat reżyserski Osterwy był przede wszystkim naturalistyczny. Nawet w dramatach poetyckich starał się on zacierać różni-

Stefan Żeromski i Juliusz Osterwa – autor i reżyser

cę między wierszem a prozą, postępowanie bohaterów motywował psychologicznie, wprowadzał podteksty, rozbudowywał działania pozasceniczne, dbał o wprowadzenie autentycznych elementów do spektaklu. Metoda ta

sprawdzała się w przypadku dramatów realistycznych, dlatego do najwybitniejszych dokonań Osterwy należą prapremierowe przedstawienia *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego (1925) w Teatrze Narodowym i *Pierścienia wielkiej damy* Norwida (1936) w Instytucie Reduty w Warszawie, wyreżyserowanego wspólnie z Limanowskim.

Niekonsekwencje w pracy Reduty, przede wszystkim sprzeczność między misteryjną inscenizacją a naturalistyczną reżyserią, doprowadziły w 1927 r. do rozpadu zespołu. Wyreżyserowany przez Edmunda Wiercińskiego (1899 – 1955) *Sen* Kruszewskiej, utrzymany w poetyce ekspresjonistycznej, z elementami onirycznymi, z groteskową deformacją, sformalizowanym i zrytmizowanym ruchem postaci, wywołał bowiem zasadnicze kontrowersje. W rezultacie Wierciński odszedł z Reduty. W Teatrze Nowym w Poznaniu i Teatrze Miejskim w Łodzi przygotował następnie serię przedstawień ekspresjonistycznych opartych na podobnych założeniach jak inscenizacja *Snu* Kruszewskiej, m.in. *Maski* Crommelyncka, *Metafizyka dwugłowego cielęcia* Witkiewicza i *Hinkemann* Tollera.

Różnorodność zainteresowań i sprzeczne często dążenia można dostrzec w pracy wielu reżyserów w latach dwudziestych. Zaangażowany w 1920 r. przez Szyfmana do Teatru Polskiego, były współpracownik Stanisławskiego, reżyser I Studia Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Ryszard Bolesławski (1889 – 1937) zaczął od przeniesienia na sceny Poznania i Warszawy moskiewskiej realizacji *Powodzi* Bergera, utrzymanej w duchu naturalistycznym. Następnie wspólnie z Schillerem, naśladując inscenizację Reinhardta z 1912 r. *Mieszczanina szlachcicem* Moliera zakończonego operą buffo Richarda Straussa z librettem Hofmannsthala *Ariadna na Naxos*, przygotował wystylizowany spektakl *Mieszczanina szlachcicem* połączonego z pantomimą *Mandragora*, opartą na motywach z *commedii dell'arte*, z muzyką Karola Szymanowskiego. *Miłosierdzie* Rostworowskiego potraktował natomiast jako monumentalne misterium, z motywem trzech krzyży z Golgoty i z obrazami popadającego w histerię lub religijną ekstazę tłumu.

Zelwerowicz w tym samym czasie w Teatrze Polskim przygotował wystylizowane przedstawienia *Pana de Pourceaugnac* Moliera i *Cyrulika sewilskiego* Beaumarchais (1918) z wyraźną rytmizacją mowy, gestu i ruchu, z elementami jaskrawej groteski. W poetyce ekspresjonistycznej wystawił *Ten, którego biją po twarzy* Andrejewa (1922) i *Od poranku do północy* Kaisera (1924), by na scenie Teatru Narodowego dać monumentalną, w duchu Reinhardtowskim, inscenizację *Króla Edypa* Sofoklesa (1926) z umieszczonym na proscenium chórem ukazanym jako rządzący się własnymi prawami tłum.

Wpływ Reinhardta był widoczny w powstałych w warszawskim Teatrze Polskim inscenizacjach dramatów Szekspirowskich: *Hamleta* (1922) w opracowaniu Horzycy, w reżyserii Szyfmana (rozegranego na tle kotar) *Króla Henryka IV* (1922) czy nieco późniejszego *Kupca weneckiego* (1934) w reżyserii Ordyńskiego. Po przygotowanej przez Reinhardta przed katedrą

w Salzburgu plenerowej wersji *Jedermanna*, Trzciński na dziedzińcu Zamku Królewskiego na Wawelu, niewątpliwie również pod wpływem sugestii Wyspiańskiego zawartej w *Studium o „Hamlecie"*, wystawił *Odprawę posłów greckich* Kochanowskiego (1923). Trzcińskiego interesował przy tym zarówno dramat ekspresjonistyczny, w rodzaju *Gaz* Kaisera (1922), jak i misterium, skoro sięgał po *Zwiastowanie* Claudela (1924), a Ordyński w teatrze krakowskim za jego dyrekcji wystawił napisaną przez Iwaszkiewicza polską parafrazę *Jedermanna* pt. *Ktobądź* (1925). W Krakowie Trzciński inscenizował później także antyczną tragedię *Ifigenię w Aulidzie* Eurypidesa (1932) z muzyką Glucka. Podobna rozpiętość zainteresowań cechuje wówczas także Wysocką. W jej dorobku pojawiło się misterium Zegadłowicza *Lampka oliwna* (1924), tragedia Eurypidesa *Medea* (1924) i ekspresjonistyczna *Śmierć na gruszy* Wandurskiego (1925).

Takie same tendencje można odnaleźć w pierwszych pracach Schillera, będącego propagatorem nowoczesnej reżyserii (w 1919 r. organizował I Zjazd Reżyserów Scen Polskich; w 1933 r. założył Wydział Sztuki Reżyserskiej w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie, drugi po moskiewskim GITIS – Gosudarstwiennyj Institut Teatralnowo Isskustwa – ośrodek kształcenia reżyserów na świecie), który w krótkim czasie stał się najwybitniejszym polskim inscenizatorem. Schiller odwoływał się do tradycji polskiego teatru misteryjnego. W roku 1919 w Teatrze Polskim, wspólnie z Zelwerowiczem i Drabikiem, wystawił *Szopkę staropolską*. Nową wersją misterium o Bożym Narodzeniu była *Pastorałka* (1922) wystawiona w Reducie. Adaptację *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka poszerzoną o inne teksty staropolskie, przygotowaną również w Reducie, zatytułował Schiller *Wielkanoc* (1923). Oba spektakle rozegrał we właściwej, jego zdaniem, teatrowi misteryjnemu scenie trójdzielnej czy trójkondygnacyjnej, nasycił elementami kościelnej liturgii (chorał gregoriański w *Wielkanocy*) i ludowej obrzędowości (kolędnicy z szopką w *Pastoralce*). Przy pozorach prostoty całość była starannie wystylizowana. Wbrew tradycji teatralnej w *Wielkanocy* nie pojawiła się postać Jezusa. Jego obecność sugerowała tylko para aniołów przesuwająca się po scenie, a słowa wypowiadał Ewangelista poprzedzając je formułą – „I rzecze Pan" (Rozwiązanie takie miało bardziej odpowiadać współczesnej religijności).

Element stylizacji był silnie obecny nie tylko w inscenizowanych przez Schillera misteriach (również *Pasterka wśród wilków* Ghéona, 1925), ale też w komediooperach (*Nowy don Kichot* Fredry z muzyką Moniuszki, 1923), wodewilach (*Podróż po Warszawie* Schobera, 1924) i „obrazkach śpiewających" (*Bandurka*, 1925). W prowadzonym przez dwa sezony 1924 – – 1926, wspólnie z Horzycą, a następnie z Zelwerowiczem Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie, gdzie powstała większość wspomnianych przedstawień, Schiller sięgał jednak przede wszystkim po wielki repertuar należący do polskiego teatru monumentalnego.

Dążenie do znalezienia nowego kształtu scenicznego dla dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Wyspiańskiego przyniosło w latach dwudziestych wiele inscenizacji rewizjonistycznych w stosunku do dotychczasowych ujęć. W Krakowie, głównie za sprawą Józefa Sosnowskiego, pielęgnowana była tradycja związana z Wyspiańskim. Do roku 1928 grano *Wesele* w kształcie prapremierowym. *Dziady* wznawiano w inscenizacji Wyspiańskiego do 1925 r. Sosnowski wystawił też w 1921 r. dotąd nie graną w Krakowie *Klątwę*, a w 1926 r. przygotował prapremierę *Akropolis*. Już jednak w 1919 r. zaprezentowano *Nie-Boską komedię* w nowym opracowaniu Tadeusza Sinki, w 1924 zaś *Kordiana* w inscenizacji Trzcińskiego (m.in. z rozbudowaną sceną koronacji w 1899 r. całkowicie pominiętą). Wreszcie w 1931 r. Trzciński wystawił w Krakowie *Dziady* w nowym układzie tekstu i interpretacji, kończące się *Widzeniem ks. Piotra*, a w 1932 r. Osterwa wyreżyserował *Wesele* wprowadzając wiele innowacji.

Krakowska tradycja wystawiania dramatów romantycznych i dzieł Wyspiańskiego na innych scenach została zakwestionowana znacznie wcześniej. Zelwerowicz w łódzkim *Wyzwoleniu* (1920) twarze Masek, w guście ekspresjonistycznym, podświetlił od dołu, w warszawskim *Weselu* (1922) izbę bronowicką umieścił w krakowskiej szopce. Wysocka wraz z Ryszardem Wasilewskim w Lublinie zaproponowała w 1926 r. nowe ujęcie *Dziadów*. Podobnie uczynił w 1927 r. Zelwerowicz na scenie Teatru Narodowego oraz w 1929 r. wraz z Wasilewskim w Wilnie. Szyfman w 1920 r. przygotował w Teatrze Polskim nową inscenizację *Nie-Boskiej komedii* graną na tle umownych, malarskich dekoracji Drabika. Dopiero jednak Schillerowi, we współpracy nade wszystko z Andrzejem Pronaszką, udało się zaproponować nowoczesny i oryginalny styl inscenizacji dla tych dramatów.

Pierwszą próbę jego stworzenia podjął w Teatrze im. Bogusławskiego wystawiając nie grane trzy sztuki polskie, *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, *Achilleis* Wyspiańskiego i *Różę* Żeromskiego, dwa dramaty Szekspirowskie, *Opowieść zimową* i *Jak wam się podoba*, oraz na zakończenie dając inscenizację *Nie-Boskiej komedii*. Przedstawienia te rozgrywały się na tle umownych, zgeometryzowanych lub kubistycznych dekoracji, na scenie zabudowanej podestami, które nadawały aktorom w przestrzeni walor rzeźbiarski. Schiller często posługiwał się ostrym kontrastem światła i ciemności. W scenach zbiorowych stosował ruch wyraźnie zrytmizowany. (Wykorzystywał w ten sposób rozwiązania stosowane przez Appię w Hellerau.)

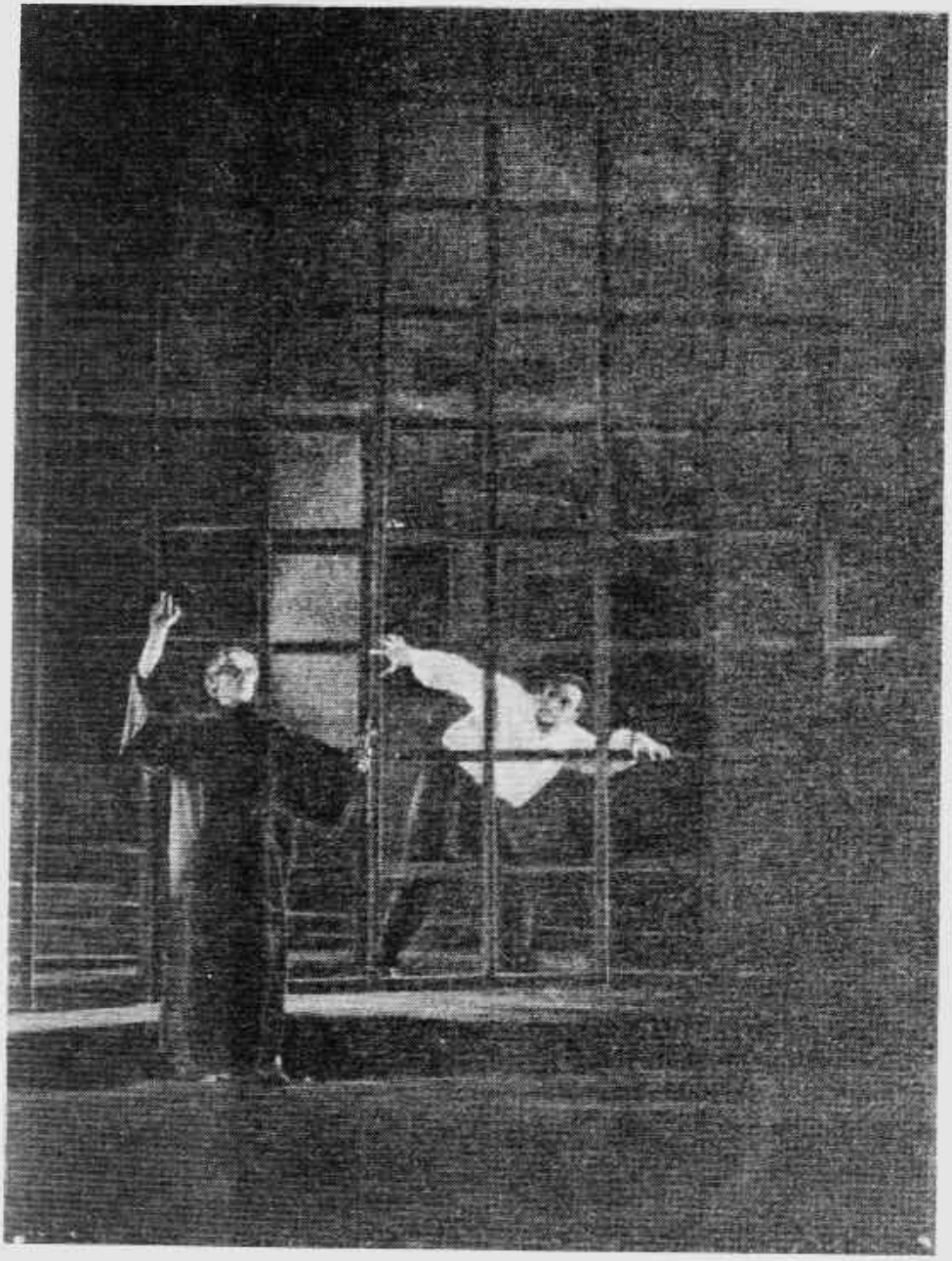
Na styl inscenizacji w Teatrze im. Bogusławskiego miał już jednak wpływ niemiecki ekspresjonizm i rosyjski formalizm. Schilller, podobnie jak Erwin Piscator czy Wsiewołod Meyerhold, swobodnie traktował tekst literacki i dokonywał modernizacji. Do *Jak wam się podoba* wprowadził scenę walki bokserskiej i muzykę jazzową. Pragnąc uprawiać teatr dla robotniczej publiczności spektaklom nadawał charakter polityczny i nie bez powodu sięgnął aż po trzy dramaty o rewolucji (tzn. *Kniazia Patiomkina*,

Różę i *Nie-Boską*). Dramat Krasińskiego przeniósł Schiller we współczesne realia ubierając rewolucjonistów w skórzane kurtki bolszewików, a obrońców starego porządku w mundury armii interwencyjnych walczących po 1917 r. w Rosji. Z jednego zdania z poetyckich uwag poprzedzających część trzecią dramatu Krasińskiego wyprowadził scenę, w której tłum robotników monotonnie skandował „Chleba nam, chleba, chleba!" przechodząc od groźnego pomruku do ekstatycznego wrzasku. Do sceny z przechrztami pochylonymi nad *Talmudem* wprowadził wystylizowane ruchy i gesty z *Dybuka* An-skiego w inscenizacji Jewgienija Wachtangowa, jednocześnie ukazując zasymilowaną inteligencję żydowską w Europie Wschodniej często opowiadającą się po stronie komunizmu. Zabawę upadłych arystokratek z proletariuszami rozegrał Schiller w scenerii wielkomiejskiego baru w stylu amerykańskim. Spektakl, będący odbiciem dokonujących się wówczas gwałtownych przemian społecznych, zawierał też sprzeczności cechujące samego twórcę usiłującego łączyć wiarę religijną z zaangażowaniem po stronie radykalnej lewicy.

Po likwidacji Teatru im. Bogusławskiego Schiller tworzy na scenie Teatru Polskiego serię przedstawień utrzymanych w poetyce ekspresjonistycznej (*Dzieje grzechu* Żeromskiego, 1926; *Wieża Babel* Słonimskiego, 1927; *Przedmieścia* Langera, 1928; *Opera za trzy grosze* Brechta, 1929), aby następnie w Łodzi, Lwowie i Warszawie wyreżyserować cykl *Zeittheater*. Złożyły się na ów cykl współczesne sztuki o charakterze dokumentalnym, tzw. faktomontaże, utwory agitacyjne, publicystyczne i adaptacje powieści, m.in. *Polityka społeczna RP* Wata, *Cjankali* Wolfa, *Przestępcy* Brucknera, *Dzielny wojak Szwejk* Haška, *Spór o sierżanta Griszę* Zweiga, *Krzyczcie, Cliny!* Tretiakowa czy *Borys Sawinkow* Singera. Zgodnie ze swoim ówczesnym prokomunistycznym nastawieniem wydobywa w tych utworach obrazy niesprawiedliwości społecznej, nędzy i bezrobocia, przemocy stosowanej przez policję i wojsko, walki grup upośledzonych o swoje prawa.

Równocześnie Schiller kontynuując urzeczywistnianie idei polskiego teatru monumentalnego wystawia dramaty Słowackiego (*Samuel Zborowski*, 1927; *Ksiądz Marek*, 1928; *Kordian*, 1930, 1935, 1939), Wyspiańskiego (*Bolesław Śmiały* w inscenizacji prapremierowej, 1929; *Wyzwolenie*, 1935) i Shakespeare'a (*Juliusz Cezar*, 1928; *Sen nocy letniej*, 1934: *Król Lear*, 1935, *Koriolan*, 1936). Najwybitniejszym dokonaniem Schillera staje się przygotowana wspólnie z Andrzejem Pronaszką inscenizacja Mickiewiczowskich *Dziadów*, powstała w 1932 r. we Lwowie, w 1933 r. przeniesiona do wileńskiego Teatru na Pohulance, a w 1934 r. do Teatru Polskiego w Warszawie (patrz hasło *Teatr monumentalny*).

Schiller rozegrał *Dziady* na scenie zabudowanej podestami, na tle horyzontu ukazującego niebo. Do poszczególnych scen wprowadzane były elementy architektoniczne m.in. przekrój cerkwi czy krata więzienna, ale podstawowym elementem były trzy krzyże z Golgoty i Góry Trzykrzyskiej w Wilnie zarazem. W przeciwieństwie do inscenizacji Wyspiańskiego



Dziady Adama Mickiewicza. Edmund Wierciński, Józef Węgrzyn. Inscenizacja i reżyseria Leon Schiller, scenografia Andrzej Pronaszko. Teatr Polski w Warszawie, 1934

z 1901 r., duchy, anioły i diabły nie objawiały się widomie, słyszalny był tylko ich głos, a obecność ujawniana – jak w *Wielkanocy* – poprzez reakcje postaci znajdujących się na scenie. Cały spektakl wypełniony był muzyką dobraną przez reżysera.

Najwybitniejsza inscenizacja Schillera nieprzypadkowo została stworzona we Lwowie za dyrekcji Horzycy. Na scenie Teatru Wielkiego powstał bowiem wówczas cykl przedstawień monumentalnych. Horzyca nie mając uprawnień reżyserskich zmuszony był współpracować w charakterze inscenizatora z profesjonalistami w tej dziedzinie. Choć miał wpływ na wiele przedstawień powstających w teatrze lwowskim za jego dyrekcji pojawił się na afiszu zaledwie trzykrotnie jako inscenizator *Kleopatry* Norwida (1933), *Wyzwolenia* Wyspiańskiego (1935) i *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego (1936). Przedstawienia z cyklu monumentalnego reżyserowali we Lwowie oprócz Schillera, Wacław Radulski (1904 – 1983) m.in. *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Nie-Boską komedię* Krasińskiego, *Bachantki* Eurypidesa, *Człowieka, który był Czwartkiem* Chestertona; Wierciński m.in. *Księdza Marka* Słowackiego i *Sen nocy letniej* Shakespeare'a, *Czarne getto* O'Neilla; Janusz Strachocki (1892 – 1967) m.in. *Powrót Odysa* i *Wesele* Wyspiańskiego; Antoni Cwojdziński (1896 – 1972) m.in. *Potrójnego z Plauta* Cieklińskiego i *Życie snem* Calderóna. W gronie tym niewątpliwie najbardziej utalentowanym inscenizatorem był Radulski, który do Polski przybył dopiero w 1923 r. z Rosji, gdzie poznał tamtejszy teatr okresu porewolucyjnego. W roku 1935 po odejściu ze Lwowa związał się z Teatrem Miejskim w Krakowie, gdzie wystawił m.in. *Mrówki* (1935) i *Babę Dziwo* (1938) Jasnorzewskiej, *Cesarza Jonesa* O'Neilla (1937) i *Serce Balbiny* Crommelyncka (1938).

Zainteresowanie monumentalną inscenizacją przejawiali też Mieczysław Szpakiewicz (1890 – 1945), który w Wilnie z Jerzym Ronardem Bujańskim przygotował inscenizację prapremierową *Zygmunta Augusta* Wyspiańskiego (1932) i współpracował ze Stefanem Srebrnym przy wystawieniu *Orestei* Ajschylosa (1938); Emil Chaberski (1891 – 1967) mający w dorobku prapremierę *Króla Agisa* Słowackiego (1927) w Teatrze Narodowym i *Legionu* Wyspiańskiego (1930) na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Leopold Pobóg-Kielanowski (1907 – 1988) z powodzeniem reżyserujący w Katowicach *Dziady* Mickiewicza (1935), *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1936) i *Księcia Niezłomnego* Calderóna – Słowackiego.

W latach trzydziestych, po dojściu nazistów do władzy w Niemczech i zadekretowaniu realizmu socjalistycznego w Związku Sowieckim, tendencje awangardowe i modernizacyjne w teatrze europejskim zanikają. Proces ten dokonuje się również w polskim teatrze. Schiller zaczyna propagować neorealizm. Znamienna jest jego łódzka inscenizacja *Nie-Boskiej komedii* z 1938 r., w przeciwieństwie do poprzedniej z 1926 r. rozgrywająca się w realiach historycznych z czasów powstania dramatu. Schiller sięga też wówczas po dramaturgię francuską (*Maszyna piekielna* Cocteau, 1935;

Judyta Giraudoux, 1936) i amerykańską (*Nasze miasto* Wildera, 1939). Wierciński reżyseruje kameralne sztuki realistyczne *Lato w Nohant* (1936) i *Maskaradę* (1938) Iwaszkiewicza oraz *Obronę Ksantypy* Morstina (1939).

W okresie powojennym

Pierwsze lata powojenne do 1949 stanowią w życiu teatralnym przedłużenie dwudziestolecia. Wybitni reżyserzy tworzą spektakle utrzymane w dotychczasowej estetyce. Osterwa powtarza inscenizację *Uciekła mi przepióreczka* (1945) w Krakowie, *Fantazego* (1946) w Łodzi i *Lilli Wenedy* (1946) w Warszawie. Wierciński reżyseruje *Elektrę* Giraudoux (1946) w Łodzi, *Jak wam się podoba* Shakespeare'a (1951) we Wrocławiu, *Cyda* Corneille'a – Wyspiańskiego (1948), *Fantazego* (1948) i *Horsztyńskiego* (1953) Słowackiego oraz *Lorenzaccia* Musseta (1955) w Warszawie. Szyfman w Teatrze Polskim w Warszawie inscenizuje *Oresteję* Ajschylosa i *Hamleta* Shakespeare'a (1947). Iwo Gall w gdyńskim Teatrze Wybrzeże daje serię inscenizacji rozegranych w uproszczonych i architektonicznych dekoracjach: *Homera i Orchidei* Gajcego (1946), *Jak wam się podoba* Shakespeare'a i *Balladyny* Słowackiego (1947) oraz *Wesela* Wyspiańskiego (1948). Wierny idei teatru monumentalnego i poetyckim dramatom pozostał Horzyca w czasie dyrekcji toruńskiej (1945 – 1948) realizując *Sen nocy letniej* i *Romea i Julię* Shakespeare'a, *Za kulisami* Norwida, *Wesele* Wyspiańskiego, *Życie snem* Calderóna oraz *Orfeusza* Świrszczyńskiej, a także w trakcie dyrekcji poznańskiej (1948 – 1951) inscenizując ponownie *Fedrę* Racine'a, *Sen nocy letniej* i *Hamleta* Shakespeare'a. Do repertuaru tego będzie mógł powrócić dopiero w 1957, po okresie socrealizmu, gdy obejmie na krótko prowadzenie Teatru Narodowego. Zdoła wówczas przygotować inscenizację *Księcia Homburgu* Kleista, *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i *Fedry* Racine'a. Śmierć Horzycy w 1959 r. przerywa pracę nad *Za kulisami* i *Miłością czystą u kąpieli morskich* Norwida. Styl jego inscenizacji odbierany był już wówczas jako anachroniczny.

Schiller w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego stworzył inscenizacje *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego (1946), *Celestyny* Rojasa i *Burzy* Shakespeare'a (1947), *Igraszek z diabłem* Drdy (1948) i *Na dnie* Gorkiego (1949). Obejmując dyrekcję Teatru Polskiego w 1949 r. planował wystawienie dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Wyspiańskiego w nowym opracowaniu. Zamiast tych utworów, które znalazły się na indeksie, zmuszony był reżyserować propagandowe sztuki *Tai Yang budzi się* Wolfa (1950) i *Pociąg pancerny* Iwanowa (1952), po czym został odsunięty od pracy w teatrze.

Po wojnie na emigracji pozostali Radulski i Pobóg-Kielanowski. Pośród reżyserów działających już w dwudziestoleciu istotną rolę jako inscenizator zaczął odgrywać pracujący w teatrze lwowskim za dyrekcji Horzycy, Broni-

sław Dąbrowski (1903 – 1992). W Katowicach, a następnie w Krakowie wystawił *Wieczór Trzech Króli* (1946) i *Sen nocy letniej* (1947) oraz *Owcze źródło* Lope de Vegi (1948). Wyreżyserowane przez niego, zgodnie z tradycją teatru rosyjskiego, *Trzy siostry* Czechowa i *Lubow Jarowaja* Treniewa (1949) realizowały doktrynę socrealizmu.

Uczeń Schillera z Wydziału Sztuki Reżyserskiej Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, debiutujący w czasie wojny, Erwin Axer (ur. 1917) w prowadzonym przez siebie łódzkim Teatrze Kameralnym Domu Żołnierza (1946 – 1949), a następnie Teatrze Współczesnym w Warszawie (1949 – –1979), wystawiał przede wszystkim współczesną dramaturgię zachodnioeuropejską i amerykańską (m.in. *Major Barbara* Shawa, 1947; *Szklana menażeria* Williamsa, 1947; *Ladacznica z zasadami* Sartre'a i *Joanna z Lotaryngii* Andersona, 1948). Axer preferował reżyserię ukrytą, podporządkowaną idei i poetyce dramatu, skupioną na pracy z aktorem. Jego łódzkie spektakle wiele zawdzięczały estetyce kina włoskiego neorealizmu. Po okresie socrealizmu, gdy Axer wystawiał głównie polskie sztuki o wydźwięku propagandowym (*Niemcy* Kruczkowskiego 1949; *Zwykła sprawa* Tarna 1950; *Domek z kart* Zegadłowicza, 1953), mógł powrócić do swoich zainteresowań współczesną literaturą (*Muchy* Sartre'a i *Nasze miasto* Wildera, 1957; *Biedermann i podpalacze* Dürrenmatta, 1959; *Kariera Artura Ui* Brechta, 1962; *Macbett* Ionesco 1972, *Lir* Bonda, 1974, *Święto Borysa* Bernhardta, 1976; *Tryptyk* Frischa, 1980). Z polskich dramatopisarzy współczesnych Axer najchętniej reżyseruje Mrożka, odnajdując w jego sztukach charakterystyczną dla siebie postawę intelektualną, sceptyczną i konserwatywną wobec absurdów historii i nowoczesnej kultury (*Tango*, 1965, *Szczęśliwe wydarzenie*, 1972; *Krawiec*, 1979; *Wdowy*, 1992; *Miłość na Krymie*, 1994; *Ambasador*, 1995). Niezwykle rzadko sięga po dramaty klasyczne i to na ogół słabo osadzone w polskiej tradycji teatralnej (*Ifigenia w Taurydzie* Goethego, 1961; *Maria Stuart* Schillera, 1969; *Trzy siostry* Czechowa, 1963; *Potęga ciemności* Tołstoja, 1971). Z polskiego dramatu romantycznego Axer inscenizował tylko *Kordiana* Słowackiego w 1956 r. w Teatrze Narodowym w wersji monumentalnej, ale ascetycznej widowiskowo, polemicznej wobec ujęcia Schillera, a w 1977 r. we Współczesnym, na kameralnej scenie, z użyciem kotar, z Trzecią Osobą Prologu wygłaszającą didaskalia.

Współtwórcą *Kordiana* z 1956 r. był wieloletni współpracownik Axera, również uczeń Schillera z PIST, Jerzy Kreczmar (1902 – 1985). W przeciwieństwie do Axera reżyser ten sięgał po dramaty poetyckie inscenizowane przez Schillera proponując ich nowe opracowania i interpretacje. Opowiedział się za traktowaniem Mickiewiczowskich *Dziadów* jako dwóch odrębnych dramatów. Wystawił najpierw same tylko *Dziady drezdeńskie* (Katowice 1962) bez *Widzenia Ewy* i *Nocy Dziadów*, ale za to z fragmentami *Ustępu*, jako dramat polityczny, później zaś *Dziady kowieńsko-wileńskie* (Warszawa 1978). Inscenizował też *Irydiona* (Kraków 1958, Warszawa

1966) i *Nie-Boską komedię* (Poznań 1964) Krasińskiego, *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (Warszawa 1962, Kraków 1963) i *Legion* Wyspiańskiego (Katowice 1969). Komediom Fredry (*Dożywocie* 1963; *Wielki człowiek do małych interesów*, 1968) nadawał rysy groteskowe. Wprowadzał też na polskie sceny dramaturgię współczesną: *Czekając na Godota* Becketta (1957), *Port Royal* (1957) i *Martwą królowę* (1964) Montherlanta, *J. B.* MacLeisha (1967), *Kto się boi Wirginii Woolf?* Albee'ego (1965), *Punkt przecięcia* (1973) i *Zamianę* (1978) Claudela. Zarówno w dramaturgii romantycznej, jak i w sztukach współczesnych, wydobywał Kreczmar wątek sporu filozoficznego czy moralnego.

W roku 1948 debiutował jako reżyser Molierowską *Szkołą żon*, przedwojenny krytyk i historyk teatru, Bohdan Korzeniewski (1905 – 1992), któremu bliska była francuska tradycja komedii filozoficznej o wydźwięku libertyńskim (*Don Juana* Moliera reżyserował czterokrotnie: Warszawa 1950, Łódź 1955, Warszawa 1957 i Kraków 1962). W tym duchu zinterpretował też *Męża i żonę* Fredry (Warszawa 1949), osadzając komedię w realiach Królestwa Kongresowego, ale też wydobywając amoralizm i cynizm utworu. Odwoływał się również do silnego w tradycji rosyjskiej nurtu komedii satyrycznej ośmieszającej biurokrację wystawiając *Śmierć Tarelkina* (1949, 1961, 1975) i *Sprawę* (1960, 1963) Suchowo-Kobylina, *Rewizora* (1952) i *Nos* (1972) Gogola oraz *Łaźnię* Majakowskiego (1964). Z upodobaniem reżyserował dramaty Giraudoux (*Amfitrion 38*, 1948, 1949; *Wariatkę z Chaillot*, 1958; *Wojny trojańskiej nie będzie*, 1958). Zaproponował też rewizjonistyczne ujęcia *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (Łódź 1959) i Mickiewiczowskich *Dziadów* (Kraków 1963). W nowoczesnej, nieomal abstrakcyjnej oprawie scenograficznej, dekomponując tekst, potraktował oba utwory jako sny, wspomnienia, dramaty myśli głównych postaci. Jako wieloletni dziekan Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (1956 – 1975), wywarł Korzeniewski wpływ na formowanie się kilku generacji reżyserów.

W okresie obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego (1949 – –1955) na scenach polskich zaczął dominować repertuar realistyczny, złożony z dramatów przede wszystkim rosyjskich i współczesnych sztuk sowieckich czy polskich o wydźwięku propagandowym. Obowiązywała estetyka naturalistyczna pojmowana w duchu skodyfikowanej przez Stanisławskiego tradycji MChAT. Zarówno w przypadku utworów dawnych, jak i współczesnych usiłowano narzucić interpretację marksistowską wydobywającą wpływ czynników ekonomicznych, społecznych i politycznych na zachowanie postaci i ich świadomość. Sztuki o dziejach rewolucji bolszewickiej czy też utwory współczesne miały walor agitacyjny, dlatego ich realizacje cechował monumentalizm i patos właściwy sztuce totalitarnej. Taki charakter miały dwie inscenizacje *Człowieka z karabinem* Pogodina – dramatu o początkach rewolucji w Rosji z postaciami Lenina i Stalina –

Dziady Adama Mickiewicza. Scena zbiorowa. Reżyseria Aleksander Bardini, scenografia Jan Kosiński. Teatr Polski w Warszawie, 1955

dokonane przez Jakuba Rotbauma w 1952 r. we Wrocławiu i Korzeniewskiego w 1954 r. w Teatrze Narodowym.

Repertuar socrealistyczny, obok Schillera, Dąbrowskiego, Axera czy Korzeniewskiego, wprowadzała na polskie sceny generacja reżyserów debiutujących na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych: Ludwik René (ur. 1914), Lidia Zamkow (1918 – 1982), Janusz Warmiński (1922 – 1996), Kazimierz Dejmek (ur. 1924), Krystyna Skuszanka (ur. 1924), Jerzy Krasowski (ur. 1925). Pierwszą pracą reżyserską René była *Młoda Gwardia* Fadiejewa w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego w 1949 r. Warmiński i Dejmek należeli do założycieli Teatru Nowego w Łodzi, który zainaugurował swą działalność kolektywnie przygotowaną w 1949 r. czeską sztuką o współzawodnictwie pracy w fabryce, *Brygadą szlifierza Karhana* Kani. Warmiński debiutował w 1950 r. *Makarem Dobrawą* Korniejczuka, a Dejmek w 1951 r. *Poematem pedagogicznym* Makarenki. Skuszanka w 1952 r. w Opolu wystawiła *Sztorm* Bill-Biełocerkowskiego. Zamkow w 1954 r. zdobyła rozgłos dzięki inscenizacji *Tragedii optymistycznej* Wiszniewskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Właśnie ta generacja reżyserów później zapoczątkuje odwrót od socrealizmu i dokona rozrachunku z okresem stalinowskim w teatrze. Odchodzenie od socrealizmu następowało stopniowo począwszy od 1954 r. Odwoływano się do tradycji teatru sowieckiego, przede wszystkim zgładzonego w 1940 r. Meyerholda, łączącego zaangażowanie polityczne z nowo-

czesną inscenizacją. W 1954 r. Dejmek wystawił w Łodzi *Łaźnię*, a Irena Byrska w Kielcach w 1955 r. *Pluskwę* Majakowskiego. Wprowadzano na polskie sceny dramaty Brechta, który w 1952 r. odwiedził Warszawę z Berliner Ensemble, mimo prokomunistycznego nastawienia był jednak na cenzurowanym z powodu nieprzystawalności estetyki jego teatru do doktryny socrealizmu. Od 1954 r. odbywają się polskie prapremiery *Karabinów matki Carrar*, *Kaukaskiego kredowego koła* (1954), *Pana Puntili i jego sługi Mattiego* (1955), *Dobrego człowieka z Seczuanu* (1956) i *Szwejka* (1957).

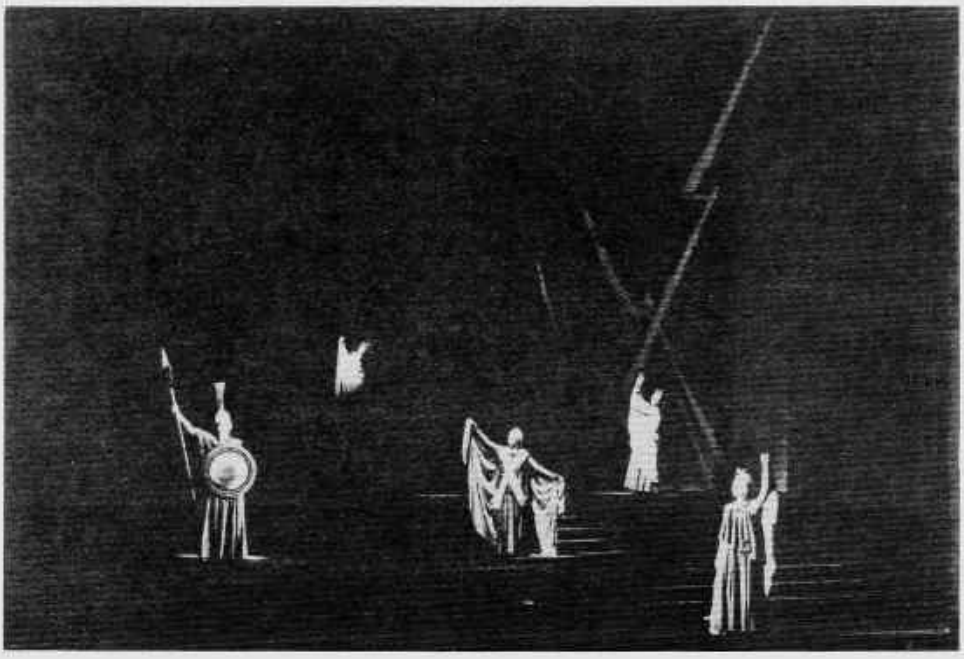
Na sceny po wieloletniej przerwie powraca polski dramat poetycki: *Wesele* Wyspiańskiego i *Dziady* Mickiewicza (1955), *Noc listopadowa* Wyspiańskiego i *Kordian* Słowackiego (1956). Ich inscenizacje odwołują się do estetyki teatru monumentalnego z dwudziestolecia. W repertuarze teatrów pojawiają się współczesne dramaty zachodnie należące do teatru absurdu i na ogół utrzymane w poetyce groteski. Sięga się też po sztuki z tego nurtu z dwudziestolecia międzywojennego. Nowoczesne inscenizacje powstają przede wszystkim w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, Teatrze Nowym w Łodzi, Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i Starym Teatrze w Krakowie.

W warszawskim Teatrze Dramatycznym René wystawia cykl dramatów Brechta (*Dobry człowiek z Seczuanu*, 1956; *Szwejk*, 1957; *Wizje Simony Machard*, 1963) i Dürrenmatta (*Wizyta starszej pani*, 1958; *Fizycy*, 1963, *Romulus Wielki*, 1966), *Proces w Salem* Millera (1959) oraz *Diabła i Pana Boga* Sartre'a (1960). W nowohuckim Teatrze Ludowym Skuszanka inscenizuje jako dramaty o władzy *Balladynę* Słowackiego i *Miarkę za miarkę* Shakespeare'a (1956), *Sen srebrny Salomei* Słowackiego (1959) i *Dziady* Mickiewicza (wspólnie z Krasowskim). Później na scenach Warszawy, Wrocławia i Krakowa tworzyła inscenizacje poetyckich dramatów przede wszystkim Shakespeare'a (*Jak wam się podoba* pod gałęzią jemioły, 1966) i Słowackiego (*Lilla Weneda* rozegrana w romantycznym salonie, 1973). W Nowej Hucie Krasowski przygotowuje serię adaptacji powieści (*Myszy i ludzie* Steinbecka, 1956; *Radość z odzyskanego śmietnika* wg *Generała Barcza* Kadena-Bandrowskiego, 1960; *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwanca* Erenburga, 1961). We Wrocławiu jako pierwszy po wojnie wystawia dramaty Stanisławy Przybyszewskiej o rewolucji francuskiej, *Sprawę Dantona* (1967) i *Thermidor* (1971).

Zamkow w krakowskim Starym Teatrze w stylu ekspresjonistycznym inscenizuje *Na dnie* Gorkiego (1960), *Sen* Dostojewskiego i *Caligulę* Camusa (1963), w krakowskim Teatrze im. Słowackiego *Amerykę* Kafki (1968) i *Wesele* Wyspiańskiego (1969) z zdekomponowanym tekstem i scenami z Osobami dramatu całkowicie zracjonalizowanymi, a wreszcie w Katowicach *Zmartwychwstanie* Tołstoja (1969).

Warmiński w warszawskim Ateneum reżyserował m.in. *Tramwaj zwany pożądaniem* Williamsa (1958), *Więźniów z Altony* Sartre'a (1961) i *Cenę* Millera (1969).

Dejmek w łódzkim Teatrze Nowym po wyreżyserowaniu przedstawień dokonujących rozrachunku ze stalinizmem w formie groteski (*Święto Winkelrida* Andrzejewskiego i Zagórskiego, 1956) oraz alegorycznej opowieści (*Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, 1957) zaczął zmierzać w stronę stylu inscenizacji wywodzącej się z polskich tradycji teatralnych, tym samym kontynuując próby podejmowane przez Schillera i Horzycę w dwudziestoleciu. Dejmek sięgnął przede wszystkim do dramatów staropolskich. W Łodzi wystawił *Żywot Józefa* Reja (1958) i *Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (1961) uzupełniając obie sztuki o intermedia. Ostateczne warianty obu inscenizacji powstały we współpracy z Andrzejem Stopką na scenie Teatru Narodowego, którego dyrekcję Dejmek objął w 1962 r. Styl symultanicznej sceny stworzonej przez Dejmka i Stopkę odwoływał się do drewnianej architektury ludowej, przede wszystkim Podhala. (Było to więc nawiązanie do scenografii Wyspiańskiego do *Bolesława Śmiałego* i *Legendy*). W *Historyi* Jezus przybierał postać ludowego świątka z koroną cierniową na głowie i czerwoną chorągwią w dłoni. Spektakle miały cechy persyflażu, wszystkie elementy choć wystylizowane, były nieco karykaturalne. Aktorzy demonstrowali dystans do postaci recytując też didaskalia. Dejmek nasycił intermedia plebejskim humorem i nie unikał w nich współczesnych podtekstów. Była to



Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Andrzej Stopka. Teatr Polski w Warszawie, 1960

więc próba stworzenia estetyki teatralnej silnie związanej z chłopską obrzędowością religijną i kulturą.

W tym samym stylu zdołał w Teatrze Narodowym wystawić *Słowo o Jakubie Szeli* Jasieńskiego, inkrustowane tekstami Szymonowica, Mickiewicza, Krasińskiego, Żeromskiego (1962) i *Dziady* (1967). Dramat Mickiewicza wpisał w ramy obrzędu. Głównym elementem dekoracji był drewniany podest, z daszkami krytymi gontem i dzwonnicami po bokach. Pośrodku w głębi znajdował się ołtarz z zamykanymi wrotami, na których wyrzeźbione były sceny z życia Jezusa. Na szczycie ołtarza umieszczone były trzy pary drewnianych krzyży. W czasie *Widzenia ks. Piotra* ołtarz był otwierany przez ministrantów i ukazywała się jego środkowa część z malowidłem w stylu bizantyjskim. Anioły i diabły objawiały się widomie. Pierwsze ubrane były po chłopsku, drugie miały charakter jasełkowy. Do spektaklu wprowadził też Dejmek w scenie więziennej kolędników z szopką i gwiazdą, a podczas *Widzenia ks. Piotra* chór wiejskich dzieci z baziami śpiewający *Wesoły nam dziś dzień nastał.* Inscenizacja *Dziadów*, zakazana pod pretekstem antyrosyjskości, mimo protestów intelektualistów i studentów w 1968 r., zakończyła pracę Dejmka w Teatrze Narodowym. Przygotowany z Zenobiuszem Strzeleckim spektakl *Dialogus de Passione albo żałosna tragedyja o Męce Jezusa*, ułożony z tekstów staropolskich, w 1969 r. również został zakazany. Tym razem Dejmek nadał spektaklowi rysy moralitetu. Jezusa zastąpiły drewniane rzeźby, które były bite, poniżane, a w końcu ukrzyżowane. Jedynym elementem dekoracji reżyser uczynił drewnianą kapliczkę z dzwonnicą umieszczoną na tle wymalowanych na horyzoncie zielonych pagórków. Dwie wersje tego przedstawienia powstały w łódzkim Teatrze Nowym w 1975 r. i w 1977 r. Wspólnie z Janem Polewką zrealizował jeszcze spektakl złożony z intermediów *Uciechy staropolskie* (Łódź 1980, Warszawa 1981) oraz *Grę o Narodzinach i Męce* (Warszawa 1982). Wszystkie te inscenizacje były przenoszone na inne sceny zarówno przez samego Dejmka, jak i przez jego współpracowników.

Wielokrotnie sięgał też po dramaty Wyspiańskiego reżyserując *Noc listopadową* (Łódź 1956, Warszawa 1960), *Akropolis* (Łódź 1959), *Wyzwolenie* (Warszawa 1982), *Wesele* (Warszawa 1984) i wydobywając motyw krytyki romantyzmu politycznego. Podtekst polityczny nadał Dejmek wystylizowanym realizacjom *Barbary Radziwiłłówny* Felińskiego (Łódź 1958, Warszawa 1962), *Henryka VI na łowach* Bogusławskiego w parafrazie Młynarskiego (Łódź 1972), *Wielkiego Fryderyka* Nowaczyńskiego (Łódź 1977) czy *Zemsty* Fredry (Warszawa 1983). Niechętnie przy tym sięgał po dramaty współczesne, w późniejszych latach w zasadzie reżyserując tylko utwory Mrożka m.in. *Garbusa* (1975), *Vatzlava* (1979, 1982), *Ambasadora* (1981), *Letni dzień* (1983), *Kontrakt* (1986) czy *Portret* (1987). W najwybitniejszych inscenizacjach współczesnych dramatów Dejmek również odwoływał się do historycznych stylów i konwencji, *Operetkę* Gombrowicza

(Łódź 1975) rozgrywając jako pastisz wiedeńskiej operetki, a *Vatzlava* Mrożka jako osiemnastowieczny *singspiel*.

Dejmek po okresie socrealizmu stał się głównym spadkobiercą Schillera. Trzech reżyserów debiutujących w połowie lat pięćdziesiątych formowało się w kręgu teatru niemieckiego i rosyjskiego. Konrad Swinarski (1929 – 1975) po debiucie w 1954, lata 1955 – 1956 spędził w Berliner Ensemble, terminując u Bertolta Brechta, po czym pracował równolegle w teatrach polskich i niemieckojęzycznych. Jerzy Jarocki (ur. 1929) i Jerzy Grotowski (1933 – 1999) odbyli studia reżyserskie w moskiewskim GITIS zapoznając się z dokonaniami Stanisławskiego i Meyerholda, debiutowali w 1957 r. (Jarocki *Balem manekinów* Jasieńskiego w Katowicach, Grotowski *Krzesłami* Ionesco w Krakowie).

W tym samym roku ich rówieśnik Zygmunt Hübner (1930 – 1990) w gdańskim Teatrze Wybrzeże przygotowuje prapremierę *Szewców* Witkacego (1957), zakazanych jednak przez cenzurę, inscenizuje *Zbrodnię i karę* Dostojewskiego (1958) i *Nosorożca* Ionesco (1960), a po latach *Ulissesa* Joyce'a (1970). Nurtowało go zwłaszcza zagadnienie odpowiedzialności moralnej i granic ludzkiej wolności. Problematyka ta znalazła najsilniejszy wyraz w *Odpocznij po biegu* Terleckiego (1976), *Locie nad kukułczym gniazdem* Keseya (1977) i *Spiskowcach* wg *W oczach Zachodu* Conrada (1980), inscenizacjach powstałych w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

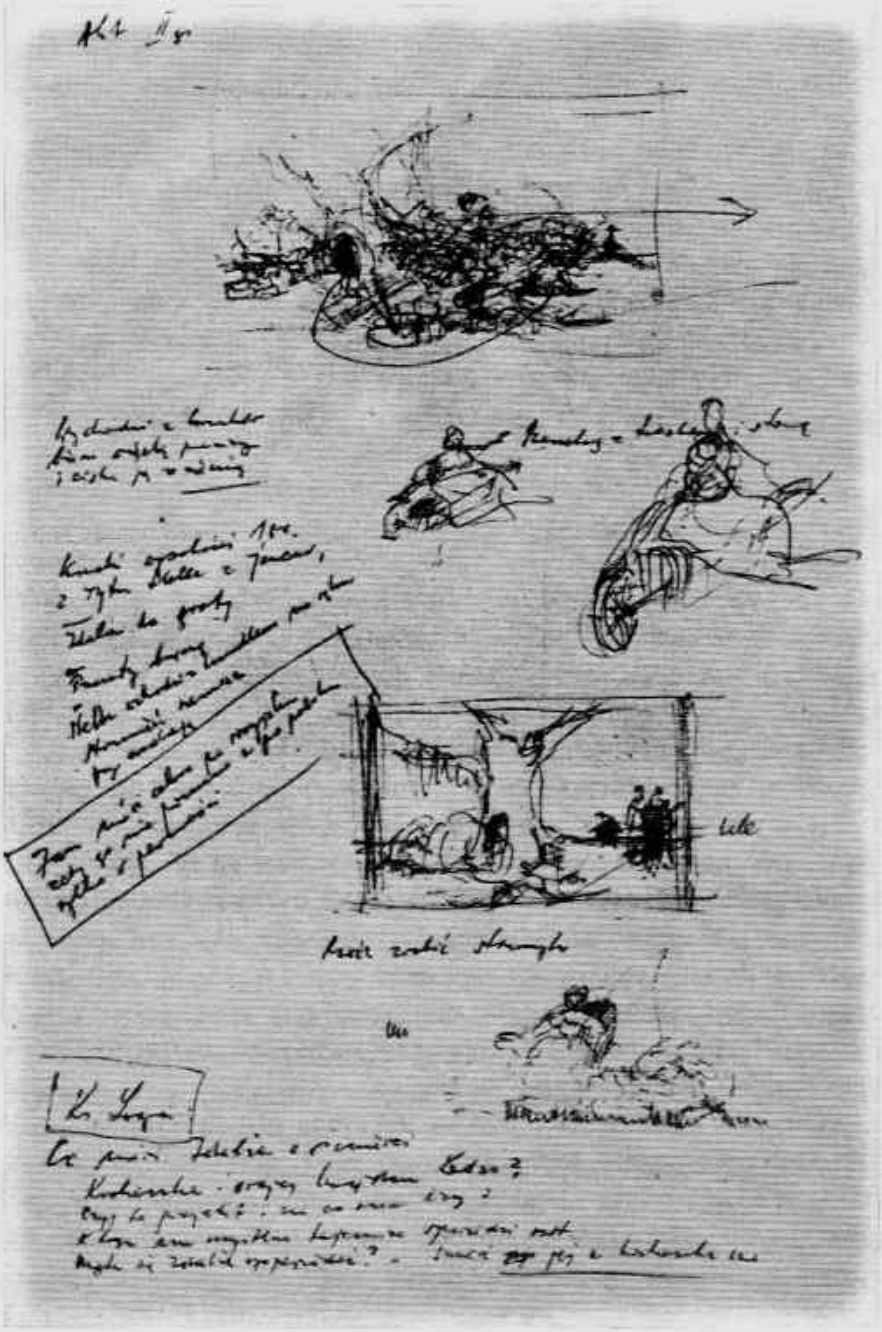
Pierwsze spektakle Swinarskiego były realizacjami sztuk Brechta w myśl założeń teatru epickiego (*Opera za trzy grosze*, *Pan Puntila i jego sługa Matti*, 1958; *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy* w Teatrze Żydowskim w Warszawie, 1960). W późniejszych inscenizacjach sztuk współczesnych: *Aniol zstąpił do Babilonu* (1961) i *Franka V* (1962) Dürrenmatta, *Historii o Milosiernej* Suassuny (1960, 1961), *Pokojówek* Geneta (1966), *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata przedstawionego przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade'a* Weissa (1967), dramatów Szekspirowskich *Ardena z Feversham* (1965), *Snu nocy letniej* (1970) i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (1971) czy *Woyzecka* Büchnera (1966), Swinarski stosował reżyserskie rozwiązania Brechta. Odrzucając jego ideologię i dydaktyzm dramaty interpretował dialektycznie, wydobywał tło ekonomiczne i polityczne, wprowadzał kilkuosobowe chóry odzwierciedlające strukturę społeczeństwa, stosował efekt obcości. Przedstawienia rozgrywał Swinarski raczej w umownej i ubogiej scenerii, z użyciem wewnętrznych kurtynek, z upodobaniem zderzając konwencje teatru naiwnego czy jarmarcznego, chociażby moralitetu, z elementami brutalnego naturalizmu. W swych interpretacjach ukazywał stany chorobliwe czy patologiczne, perwersyjne zachowania seksualne. Niezwykłe rezultaty przyniosło zastosowanie tej metody w cyklu inscenizacji polskiego dramatu poetyckiego powstałym w Starym Teatrze w Krakowie, złożonym z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (1965), *Fantazego* Słowackiego (1967), *Dziadów* Mickiewicza (1973), a także *Sędziów* i *Klątwy* (1968) oraz *Wy-*

zwolenia (1974) Wyspiańskiego. Utwory te grane na ogół w abstrakcyjnej scenerii, w stylu deklamacyjnym, wpisał Swinarski w realia socjologiczne, a występującym w nich postaciom przywrócił cielesność. W przedstawieniach tych z całą ostrością wydobyte zostały konflikty klasowe. *Nie-Boska komedia*, zrealizowana po niemieckiej prapremierze *Marata/Sade'a* Weissa, rozegrana została w barokowym kościele pod jarzącym się okiem Opatrzności „jako czarna msza Diabła-Przechrzty" (Morawiec, 1991, s. 95), w estetyce Grand Guignolu, z odpiłowywaniem głów, wieszaniem arystokratów, rewolucjonistami kopulującymi w konfesjonałach i Pankracym z obliczem Antychrysta. W *Fantazym* została ukazana nędza domu Respektów i stosunki między polską szlachtą a ukraińskimi chłopami. Realia zrujnowanego i żyjącego pod rosyjską okupacją kraju stanowiły tło dla romantycznych egzaltacji Fantazego i Idalii. W *Sędziach* i *Klątwie* zaznaczony został kontrast pomiędzy remontowaną plebanią Księdza i zamożną karczmą Samuela a biedą chłopstwa. W *Klątwie* mordu na Młodej dokonywał tłum kalek, syfilityków, ciężarnych kobiet i staruszek, pod okiem Żandarma z psem. Zbrodnia, indywidualna w *Sędziach* i zbiorowa w *Klątwie*, miała więc swe źródło w stosunkach panujących w zacofanej ekonomicznie, utrzymywanej w ciemnocie, rządzonej policyjnymi metodami Galicji.

W *Dziadach* rozegranych w otwartej przestrzeni, w foyer zamienionym na kaplicę i w sali teatralnej z przerzuconym nad widownią podestem w kształcie krzyża, krążyły patrole rosyjskich żołnierzy, ale przedziały klasowe i wzajemna wrogość dzieliły Konrada i chłopstwo. W trakcie Wielkiej Improwizacji chłopi drzemali chrapiąc lub jedli jajka, w epilogu zaś zdzierali ubranie i buty z udającego się na zesłanie Konrada. W *Wyzwoleniu* robotnicy teatralni traktowali nieufnie Konrada, by w zakończeniu go osaczyć i oślepionego porzucić w pustym teatrze. Maskom nadał Swinarski oblicza współczesnych Wyspiańskiemu, w tym cesarza Franza Josepha i austriackiego policjanta.

Romantyczne postacie cierpiały w jego spektaklach na choroby psychiczne czy rozmaite zaburzenia. Henryk był neurotykiem, jego Żona obłąkana, a syn Orcio niedorozwinięty umysłowo. Niezrównoważenie psychiczne cechowało Fantazego. W zachowaniu Konrada z *Dziadów* w czasie Wielkiej Improwizacji dostrzegł Swinarski objawy epilepsji. Konrada z *Wyzwolenia* w czasie rozmów z Maskami zawiązywano w kaftan bezpieczeństwa i umieszczano na szpitalnym łóżku.

Swinarski w swych inscenizacjach wydobywał wewnętrzne sprzeczności i kontrasty dramatów romantycznych, a ponadto środkami artystycznymi je potęgował starając się uzyskać ironię tragiczną. Jego inscenizacje miały cechy bluźniercze, ale znacznie dalej posunął się na tej drodze Grotowski, który po serii przedstawień przygotowanych w tradycyjnym teatrze w 1959 r. założył w Opolu, wspólnie z Ludwikiem Flaszenem, studyjny Teatr 13 Rzędów, później przemianowany na Teatr Laboratorium i przeniesiony do Wrocławia. W pierwszych pracach Grotowskiego dostrzegalne



Notatnik reżyserski Konrada Swinarskiego

były wpływy Meyerholda czy Brechta, od początku bowiem jego poszukiwania były skupione na grze aktorskiej, stosował też cały arsenał nowoczesnych środków inscenizacyjnych, z czasem dopiero dochodząc do idei teatru ubogiego, tzn. ogołoconego ze zbędnych elementów. Grotowskiemu zależało też na likwidacji dystansu między widzem a aktorem i do każdego spektaklu wspólnie z Jerzym Gurawskim tworzył odmienną przestrzeń sceniczną (patrz hasła: *Teatr ubogi*, *Teatr autorski*, *Teatr alternatywny*).

Najistotniejsze było jednak podjęcie prób stworzenia teatru misteryjnego w duchu chrześcijańskiej gnozy. W tej sferze Grotowski kontynuował idee Limanowskiego i Osterwy, nie bez powodu przejmując z czasem znak Reduty. Misteria Grotowskiego nie miały być stylizacją na dawny teatr religijny. Biorąc na warsztat dramaty poetyckie, mające w polskiej czy europejskiej kulturze walor mitów, poddawał je bluźnierczej interpretacji i profanował. Dokonujące się w trakcie spektaklu pohańbienie i wyszydzenie mitów, rytuałów czy wartości miało prowadzić do odnowienia ich żywotnych treści. Podstawowym mitem przywoływanym we wszystkich spektaklach Grotowskiego – od Mickiewiczowskich *Dziadów* (1961), *Kordiana* Słowackiego (1962), poprzez *Akropolis* Wyspiańskiego (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* Marlowe'a (1963) aż po *Księcia Niezłomnego* Calderóna – Słowackiego (1965) i *Apocalypsis cum figuris* (1968) ułożone z tekstów z *Ewangelii*, *Braci Karamazow* Dostojewskiego oraz poematów Eliota i notatek Simone Weil – była Pasja, męczeństwo i ukrzyżowanie Jezusa. Jego dobrowolną ofiarę każdorazowo miał powtarzać aktor w towarzyszącym grze „akcie całkowitym" pogwałcenia swej psychicznej i cielesnej intymności.

W *Dziadach* obrzęd potraktowany został jako dziecięca zabawa w magię, a Konrad w trakcie Wielkiej Improwizacji przedrzeźniał Chrystusa dźwigając na plecach domową szczotkę na kiju. *Kordian* rozgrywał się wśród metalowych łóżek szpitala psychiatrycznego. Obłąkanemu Kordianowi, krępowanemu kaftanem bezpieczeństwa, podczas monologu na Mont Blanc puszczano krew. *Akropolis* zostało przeniesione w realia obozu oświęcimskiego (współtwórcą inscenizacji był scenograf Józef Szajna, w czasie wojny więzień KL Auschwitz). Na drewnianym podeście aktorzy z metalowych rur budowali obóz. W ostatniej scenie ekstatycznego marszu z trupem współwięźnia-Mesjasza znikali we wnętrzu skrzyni-krematorium. W *Fauście* widzowie stawali się uczestnikami pożegnalnej uczty i zarazem spowiedzi tytułowego bohatera. Rysy Jezusa miał Don Fernando w *Księciu Niezłomnym*, nagi i bezbronny, z białą przepaską na biodrach. Przybierał pozę Chrystusa Frasobliwego, a na kolanach Feniksany leżał niczym Jezus opłakiwany przez Maryję. Jego oprawcy nosili wojskowe buty i prokuratorskie togi, spektakl odwoływał się więc również do historii żołnierzy Armii Krajowej w okresie stalinowskim katowanych w więzieniach Urzędu Bezpieczeństwa. *Apocalypsis cum figuris* ukazywało ponowne przyjścia Jezusa-Ciemnego i stanowiło bluźniercze powtórzenie *Ewangelii*. Chrystus przy-

bierał postać wiejskiego przygłupka, dziecinnego i naiwnego, ofiarowującego swą miłość ludziom, lecz brutalnie odtrąconego. W zakończeniu Szymon-Piotr słowami Wielkiego Inkwizytora nakazywał Jezusowi odejść. Spektakl ten grany na podłodze sali, w otoczeniu widzów, we współczesnych kostiumach, z użyciem tylko kilku rekwizytów, zamknął okres działalności teatralnej Grotowskiego, który odtąd poświęcił się tworzeniu synkretycznych rytuałów; od 1982 r. pracując w USA i we Włoszech.

W przeciwieństwie do Swinarskiego i Grotowskiego Jarocki długo nie interesował się dramatem romantycznym czy symbolistycznym, sięgał prawie wyłącznie po utwory pisarzy dwudziestowiecznych. Poszukiwał stylu inscenizacji i aktorstwa dla utworów utrzymanych w poetyce groteski czy snu. Reżyserował przede wszystkim sztuki Witkiewicza *Matkę* (1965, 1972) i *Szewców* (1971), Gombrowicza *Ślub* (1960, 1974, 1991), Mrożka: *Policję* (1958), *Tango* (1965), *Rzeźnię* (1975), *Garbusa* (1975), *Pieszo* (1981) i *Portret* (1988), Różewicza: *Wyszedł z domu* (1965), *Moją córeczkę* (1968), *Stara kobieta wysiaduje* (1969), *Na czworakach* (1972), *Pułapkę* (1992), a także *Paternoster* Kajzara (1970). Utwory te rozgrywał w realnej scenerii (*Ślub* z 1974 r. w lotniczym hangarze z wrakiem samolotu, *Pieszo* na polu wypełnionym grząskim błotem i przeciętym torem kolejowym, *Moją córeczkę* w poczekalni dworcowej), ale zarazem w spektaklach tych ulegała zatarciu granica między jawą a snem, nieubłaganie postępował rozpad tradycyjnego porządku lub nadchodziła zagłada.

Z racji swych związków z teatrem rosyjskim Jarocki często inscenizował też dramaty Czechowa: *Wujaszka Wanię* (1959), *Trzy siostry* (1969), *Wiśniowy sad* (1975), *Platonowa* (1993, 1996), Majakowskiego *Łaźnię* (1963) i *Pluskwę* (1967), *Zmierzch* Babla (1966), *Samobójcę* Erdmana (1988) oraz *Rewizora* Gogola (1980). Podobne motywy jak w literaturze dwudziestowiecznej odnajduje Jarocki w dramatach dawnych, coraz częściej z upływem lat wystawianych. Rozpad świata dokonywał się również w Szekspirowskim *Królu Learze* (1977) rozegranym na drewnianym podeście w kształcie symbolizującym nieskończoność i pod gwiaździstym niebem oraz w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego (1993). Granica między jawą a snem ulegała zatarciu w *Życie jest snem* Calderóna – Rymkiewicza (1983) i w *Kasi z Heilbronnu* Kleista (1994). Współczesne rysy nadał też Jarocki *Faustowi* Goethego (1997). Zarówno z tekstami współczesnymi, jak i klasycznymi obchodzi się bezceremonialnie zmieniając konstrukcję dramatu, usuwając lub przekomponowując całe sceny. Inscenizował także scenariusze ułożone z fragmentów różnych dramatów. Pierwszą taką próbą były zrealizowane w warszawskiej PWST w 1972 r. *Akty* złożone ze scen z *Wesela* Wyspiańskiego, *Matki* Witkiewicza, *Ślubu* Gombrowicza i *Tanga* Mrożka układające się w opowieść o inteligentach usiłujących zapanować nad rzeczywistością społeczną. W roku 1979 Jarocki w Starym Teatrze w Krakowie, gdzie stworzył większość swych najwybitniejszych inscenizacji, zrealizował spektakl *Sen o Bezgrzesznej* oparty na tekstach Żeromskie-

go (*Róża* i *Przedwiośnie*) oraz dokumentach z epoki walki o niepodległość w latach 1864 – 1918 i pierwszego okresu istnienia państwa (współautorem scenariusza był Józef Opalski). Przedstawienie to rozgrywające się w całym budynku Starego Teatru odwoływało się wielokrotnie do *Dziadów* w inscenizacji Swinarskiego. (Również *Życie jest snem* z 1983 r. było przykładem dialogu inscenizacji powstałych na tej scenie, przywoływało bowiem *Dziady* i *Wyzwolenie* Swinarskiego oraz *Noc listopadową* Wajdy). W 1996 r. zrealizował napisany przez siebie scenariusz *Grzebanie* osnuty wokół życia i twórczości Witkiewicza oraz historii pochówku jego rzekomych szczątków w Zakopanem w 1988 r.

Obok Swinarskiego i Jarockiego trzecim twórcą wybitnych inscenizacji powstających w Starym Teatrze w Krakowie jest Andrzej Wajda (ur. 1926). Ten znakomity reżyser filmowy debiutował w 1959 r. w gdańskim Teatrze Wybrzeże *Kapeluszem pełnym deszczu* Gazza utrzymanym w stylu kina amerykańskiego z lat pięćdziesiątych. W przedstawieniach Wajdy tendencja do reżyserii naturalistycznej zderza się z upodobaniem do symbolizmu i chęcią stosowania spektakularnych rozwiązań inscenizacyjnych. Czterokrotnie wystawiał Wajda *Hamleta*. W 1960 r. zrealizował pomysł Wyspiańskiego ze *Studium o „Hamlecie"* rozgrywając ów dramat na trójkondygnacyjnej scenie. W roku 1981, również w myśl sugestii Wyspiańskiego, wystawił go na dziedzińcu wawelskim oraz w tymże roku na scenie Starego Teatru. W roku 1990 ukazał wreszcie *Hamleta* z perspektywy aktorskiej garderoby obsadzając w roli tytułowej kobietę. Dwukrotnie inscenizował *Wesele* Wyspiańskiego w 1963 i 1991 r. W roku 1974 wystawił *Noc listopadową* Wyspiańskiego, urzeczywistniając pierwotny zamysł autora i sceny mitologiczne rozgrywając jako Wagnerowską operę z muzyką Zygmunta Koniecznego.

Ułożony przez Joannę Olczak-Ronikier z tekstów *Domu otwartego* Bałuckiego, *W sieci* i *Karykatur* Kisielewskiego, *Moralności pani Dulskiej* i *Sezonowej miłości* Zapolskiej, *Dramatu Kaliny* Kaweckiego i *Łuku* Kadena-Bandrowskiego scenariusz *Z biegiem lat, z biegiem dni* stał się podstawą wielogodzinnego widowiska, granego w jedną noc lub w trzy wieczory, opowieści o Krakowie z lat 1873 – 1914, powstałej w 1978 r. Wajda ma też w dorobku trzy adaptacje powieści Dostojewskiego. *Biesy* (1971) rozgrywały się na scenie pokrytej zaschniętym błotem, przy udziale zakapturzonych, ubranych na czarno postaci animatorów z japońskiego teatru lalek Bunraku i przy dźwiękach infernalnej muzyki Koniecznego. Z *Idioty* wybrał Wajda scenę nocnego czuwania Rogożyna i Myszkina przy zwłokach Nastazji tworząc na poły improwizowany spektakl z udziałem dwóch aktorów, *Nastazja Filipowna* (1977). *Zbrodnia i kara* (1984) grana była w symultanicznej scenerii poprzedzielanych oszklonymi drzwiami i oknami pokoi mieszkalnych, korytarzy i biur. W tej klaustrofobicznej przestrzeni toczyła się gra pomiędzy Raskolnikowem a Porfirym. Scenografia ta umożliwiła Wajdzie zastosowanie, wcześniej także używanego, filmowego montażu.

Stara kobieta wysiaduje Tadeusza Różewicza. Scena zbiorowa. Reżyseria Jerzy Jarocki, scenografia Wojciech Krakowski. Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1969

Wajda, podobnie jak Swinarski, a wcześniej Frycz i Gall, należał do inscenizatorów tworzących scenografię do swoich przedstawień kontynuując tradycję zapoczątkowaną w teatrze polskim przez Wyspiańskiego.

Wśród reżyserów-malarzy najwybitniejszym twórcą był Tadeusz Kantor (1915 – 1990). Swój pierwszy spektakl, *Śmierć Tantigelesa* Maeterlincka, z użyciem konstruktywistycznych marionet Oscara Schlemmera, przygotował jeszcze w 1938 r. na krakowskiej ASP. W czasie wojny w Teatrze Niezależnym wystawił w stylu konstruktywistycznym *Balladynę* Słowackiego (1943) i *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (1944). Ten drugi spektakl grany był wśród ścian ochlapanych wapnem, z użyciem przedmiotów znalezionych, spróchniałych desek, pordzewiałych lin, ulicznego megafonu i lufy armatniej-atrapy; strój Odysa stanowił wojskowy szynel i hełm. Kantor wprowadził więc do inscenizacji elementy współczesne. Po wojnie sporadycznie reżyserował pracując głównie w teatrach w charakterze scenografa. W roku 1956 założył w Krakowie Teatr Cricot 2 nawiązujący nazwą do przedwojennej sceny awangardowej również stworzonej przez malarzy. Działalność sceny zainaugurowało przedstawienie *Mątwy* Witkiewicza (1956) w stylu groteskowym. Po krótkotrwałym okresie, gdy grano rozmaitych autorów, aż do 1975 wystawiane były wyłącznie sztuki Witkiewicza: *W małym dworku* (1961), *Wariat i zakonnica* (1963), *Kurka wodna* (1967), *Nadobnisie i koczkodany* (1973). W swych inscenizacjach Kantor wprowadzał dysonans pomiędzy tekstem dramatu a działaniami scenicznymi postaci realizującymi rozmaite idee plastyczne. *W małym dworku* podjął próbę zastosowania zasad malarstwa informel do teatru i postacie zostały wciśnięte do szafy, gdzie wisiały zgniecione niczym ubrania. W *Wariacie i za-*

Sprawa Dantona Stanisławy Przybyszewskiej. Scena zbiorowa. Reżyseria Andrzej Wajda, scenografia Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz. Teatr Powszechny w Warszawie, 1975

konnicy, realizującym ideę Teatru Zerowego, grę aktorom uniemożliwiała Maszyna Aneantyzacyjna, tzn. unicestwiająca, zbudowana ze sterty poskładanych krzeseł, zagłuszając dialogi i zabierając przestrzeń do gry. W *Kurce wodnej*, podporządkowanej idei Teatru Happeningowego, spektakl rozsadzały przypadkowe działania. *Nadobnisie i koczkodany*, rozegrane w znacznej mierze w szatni, należały do Teatru Niemożliwego. We wszystkich spektaklach dokonywało się burzenie iluzji, której nosicielem był aktor usiłujący się wcielić w postać i wygłaszający tekst dramatu, poprzez wprowadzenie realności nabierającej charakteru autonomicznego. Była to Realność Najniższej Rangi, a więc działania i przedmioty pospolite czy banalne, często jednak doprowadzone do absurdu. W spektaklach Kantora pojawiały się groteskowe figury (Wielki Wędrowiec z ogromnym plecakiem, Żyd Wieczny Tułacz z deską, Apasz z kobietą-lalką, której nieustannie wbijał w pierś nóż, Człowiek o dwóch kółkach wrośniętych w nogi, *etc*), które podszywały się pod postaci ze sztuk Witkacego albo zakłócały grę aktorów często wygłaszając swoje kwestie.

Z czasem rzeczywistość powoływana przez Kantora uzyskiwała coraz większą autonomię i zaczynała dominować. W *Umarłej klasie* (1975) realizującej ideę Teatru Śmierci, wprowadził Kantor jeszcze tekst i postaci z *Tumora Mózgowicza* Witkacego, ale świat przedstawiony spektaklu wywiedziony został z *Emeryta* Schulza i *Ferdydurke* Gombrowicza. Do ławek szkolnych powracali bowiem staruszkowie, podobni do manekinów czy umarłych, ponownie zdziecinniali i dźwigający lalki przedstawiające ich jako uczniów. Kantor obecny na scenie w charakterze Demiurga dokonywał wskrzeszenia umarłego świata. W aktorów wcielać się mieli umarli zgładzeni w obu wojnach. Rytm spektaklu podporządkowany został wielokrotnym powtórzeniom scen. Obok tekstów z *Tumora Mózgowicza* Kantor wprowadził własne wypracowane wraz aktorami w trakcie prób.

W podobnej poetyce utrzymywane były kolejne przedstawienia Kantora *Wielopole, Wielopole* (1980), *Niech sczezną artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) oraz, niedokończone z powodu śmierci, *Dziś są moje urodziny* (1990). Kantorowi udało się stworzyć teatr liryczny, stał się bowiem nie tylko wyłącznym twórcą spektaklu, ale uczynił siebie jedną z postaci, powracającego pamięcią do przeszłości artysty. W *Wielopolu* Kantor wskrzeszał pokój swojego dzieciństwa na plebanii w galicyjskim miasteczku. Do pokoju wkraczały postacie i odgrywały ślub rodziców, odjazd ojca na front w 1914 r., śmierć wuja-księdza, ale także kolejne stacje Pasji aż do ukrzyżowania oraz zamordowanie rabina. *Niech sczezną artyści* osnute zostało na motywach *Wspólnego pokoju* Uniłowskiego, ukazującego egzystencję bohemy w latach trzydziestych i agonię artysty, ale też na dziejach Wita Stwosza, po powrocie z Krakowa do Norymbergi zamkniętego w więzieniu i torturowanego.

W *Nigdy tu już nie powrócę* przywoływał Kantor swą nieszczęśliwą młodzieńczą miłość do Wandy Baczyńskiej, śmierć ojca w obozie

w Oświęcimiu i wojenny spektakl *Powrotu Odysa*. *Dziś są moje urodziny* wskrzeszały utrwalone na fotografii spotkanie rodzinne w Wielopolu, przywoływały także postaci Marii Jaremy, propagatorki konstruktywizmu i współpracowniczki Kantora, Jonasza Sterna, malarza cudem ocalałego podczas masowych egzekucji w obozie janowskim we Lwowie i zgładzonego przez NKWD w 1940 r. Meyerholda. Dojrzałe spektakle Kantora, począwszy od 1975 r., stanowią podsumowanie poszukiwań teatralnych od symbolizmu do współczesnej neoawangardy, spełnienie postulatu Craiga nadania spektaklowi lirycznego charakteru i całkowitego uniezależnienia od literatury. W swych ostatnich dziełach i tekstach Kantor zresztą odwoływał się zarówno do Craiga, jak i Wyspiańskiego (patrz hasła *Teatr autorski* oraz *Teatr alternatywny*).

Pod wyraźnym wpływem Kantora swój pierwszy spektakl *Szewców* Witkiewicza w 1961 r. w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych tworzył Jerzy Grzegorzewski (ur. 1939). Będąc malarzem uformowanym w kręgu uczniów Strzemińskiego, zafascynowanym dadaizmem i surrealizmem, gdy podjął w 1966 r. pracę w zawodowych teatrach po studiach reżyserskich w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, przygotowywał też scenografie do swoich przedstawień. (Od 1986 r. często współpracuje z innymi scenografami.) Grzegorzewski inscenizował przede wszystkim utwory dwudziestowieczne: *Ślub* Gombrowicza (1976, 1998), *Mister Price'a* i *Nowe wyzwolenie* (1969) oraz *Szewców* (1973) Witkiewicza, *Amerykę* Kafki (1972, 1980), XV rozdział *Ulissesa* Joyce'a pt. *Bloomusalem* (1974), *Balkon* (1972) i *Parawany* (1982) Geneta, *Pod wulkanem* Lowry'ego pt. *Powolne ciemnienie malowideł* (1985), *Śmierć w starych dekoracjach* (1978), *Pułapkę* (1984) oraz poematy *Złowiony* (1993) i *Francis Bacon, czyli Diego Velasquez na fotelu dentystycznym* (1996) Różewicza. Dzieła te rozgrywał w poetyce snu, traktując jako projekcję lęków i obsesji. Grzegorzewski teren gry zabudowywał konstrukcjami z gotowych przedmiotów (instrumentów muzycznych, pantografów tramwajowych czy skrzydeł samolotów), które niczym w dziełach surrealistów nabierały nowych znaczeń. Wieloznaczna stawała się też przestrzeń, w której grany był spektakl. W *Balkonie* i *Złowionym* była nią widownia i scena teatru oglądana z balkonu, w *Ameryce* z 1972 i w drugiej części *Bloomusalem* – szatnia, w *Śmierci w starych dekoracjach* – wielokondygnacyjna widownia ukazana od strony sceny.

W spektaklach Grzegorzewskiego ciągłość gry aktorów jest nieustannie przerywana przez nagłe zejścia ze sceny i powroty na nią, długie pauzy wypełnione ciszą i milczeniem albo muzyką. Stany psychiczne postaci wyrażane są raczej poprzez nieoczekiwane ruchy i gesty przypominające balet. Ekspresja ulega na ogół stonowaniu. W tej poetyce utrzymane też były inscenizacje dramatów Wyspiańskiego *Wesela* (1969, 1977), *Warszawianki* (1976, wraz z *Wnętrzem* Maeterlincka jak u Pawlikowskiego w 1901), *Nocy listopadowej* (1997), Czechowa *Czajki* (1971, 1979 i 1990

pt. *Dziesięć portretów z czajką w tle*) i *Wujaszka Wani* (1993), *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (1979), a także Mickiewiczowskich *Dziadów* (1987, 1995). *Dziady* wystawił Grzegorzewski w 1987 r. w warszawskim Studio pt. *Dziady – Improwizacje*. Swobodnie potraktowany tekst posłużył bowiem do stworzenia seansu zbiorowej pamięci, w którym sceny z dramatu Mickiewicza nakładały się na obrazy z teatru Wyspiańskiego, z *Wesela*, *Nocy listopadowej* czy inscenizacji *Dziadów* z 1901 r. W krakowskich *Dziadach – 12 improwizacjach* (1995) tekst Mickiewicza uległ dalszemu rozbiciu i przekomponowaniu. Grzegorzewski coraz wyraźniej bowiem dekonstruuje teksty dramatów, tzn. odczytuje w nowym porządku, zderza z innymi utworami.

W *Wariacjach* (1977), pierwszym spektaklu stworzonym podług własnego scenariusza przez Grzegorzewskiego, pojawiły się motywy i teksty z *Czajki* Czechowa, *Tonio Krögera* i *Śmierci w Wenecji* Manna, *Tańca śmierci* Strindberga, *Teatru i jego sobowtóra* Artauda, *Dziennika* Gombrowicza. *Tak zwana ludzkość w obłędzie* (1987, 1992) była ułożonym ze scen dramatów Witkiewicza scenicznym poematem o jego życiu i ideach. W *Usta milczą, dusza śpiewa* (1988) przemieszane w absurdalny sposób operetki Kálmána (*Księżniczka Czardasza*, *Bajadera*, *Hrabina Marica*) i Lehára (*Wesoła wdówka*, *Paganini*) zderzone zostały z *Radosnymi dniami* Becketta. *Miasto liczy psie nosy* (1991) spektakl o 13 grudnia 1981, nocy w której wprowadzono w Polsce stan wojenny, łączył postaci i teksty z *Mordu w katedrze* Eliota, *Króla Leara* Shakespeare'a i *Ulissesa* Joyce'a. W *Czterech komediach równoległych* (1994) w części pierwszej *Sonata epileptyczna* mieszały się motywy z *Idioty* Dostojewskiego i *Sonaty widm* Strindberga, w drugiej – *Jagogogo kocha Desdemonę*, będącej parafrazą *Śmierci w Wenecji* Manna, pojawiały się też ustępy z Szekspirowskiego *Otella* i *Sonetów do Orfeusza* Rilkego (patrz hasło *Teatr autorski*).

Pod wpływem Kantora pozostawał też zaraz po spóźnionym debiucie inny reżyser i scenograf, Krystian Lupa (ur. 1943). Sięgał przede wszystkim po dramaty Witkiewicza (*Nadobnisie i koczkodany*, 1978; *Pragmatyści*, 1981; *Bezimienne dzieło*, 1982; *Maciej Korbowa i Bellatrix*, 1985) i założenia inscenizacji wykładał w pisanych z okazji kolejnych premier manifestach. Lupa rozluźniał wiązania fabularne dramatów i grał je w zwolnionym rytmie. Interesował go bowiem afabularny teatr „sytuacji międzyludzkich i hipnotycznie oddziałujących stanów psychicznych" (Niziołek, 1997, s. 22). Postaci zamykał w laboratoryjnej przestrzeni i wprowadzał do aktorstwa elementy psychodramy, transu, hipnozy. Na takich założeniach oparte były przygotowane na podstawie własnych scenariuszy Lupy i zespołu aktorskiego w Jeleniej Górze spektakle *Przezroczysty pokój* (1979) i *Kolacja* (1980). Z czasem pod wpływem pism Carla Gustava Junga Lupa zaczął poszukiwać w utworach literackich obrazu duchowego dojrzewania człowieka. Gombrowiczowski *Ślub* (1984) i *Miasto snu* (1985), grany w dwa wieczory spektakl zainspirowany powieścią Kubina *Po tamtej stronie*,

Wesele Stanisława Wyspiańskiego. Agnieszka Mandat, Jerzy Radziwiłowicz, Jan Nowicki. Reżyseria i scenografia Jerzy Grzegorzewski. Stary Teatr w Krakowie, 1977

ukazywał proces indywiduacji zakończony rozpadem osobowości. Powstałe w Krakowie adaptacje powieści: Musila *Szkice z „Człowieka bez właściwości"* (1990), Dostojewskiego *Bracia Karamazow* (1990), Rilkego *Malte* (1991), Bernharda *Kalkwerk* (1992) i Brocha *Lunatycy* (1995), rozciągnięte w czasie, trwające jak *Malte* nawet trzy wieczory, obok scen realistycznych zawierały też sny czy chwile iluminacji postaci, w trakcie których pojawiały się ezoteryczne symbole duchowego odrodzenia. Różny był stopień przetworzenia materiału literackiego w tych spektaklach. W *Szkicach do „Człowieka bez właściwości"* stworzył Lupa z wybranych wątków dwie wersje scenariusza *W stronę Klarysy* i *W stronę Agaty*. W *Malte* posłużył się trzema utworami Rilkego (*Ewald Tragy*, *Pamiętniki Malte – Lauridsa Brigge*, *Historia opowiedziana ciemności*) we własnym przekładzie i dopisał sceny o charakterze apokryficznym. Podstawą inscenizacji *Lunatyków* była środkowa część powieści Brocha *Esch, czyli anarchia* przetłumaczona przez Lupę i poszerzona o ustępy w części pierwszej i trzeciej oraz dopisane dialogi. W *Lunatykach* zastosował Lupa narrację z offu, którą zresztą sam wygłaszał. Posłużył się nią też w dwuczęściowym spektaklu *Dama z jednorożcem* i *Kuszenie cichej Weroniki* (Wrocław 1997). Jego część pierwsza oparta została na motywach noweli *Hanna Wendling* i trzeciej części *Lunatyków* Brocha, część druga jest swobodną adaptacją noweli Musila z włączonymi autentycznymi zapisami snów aktorów. Wśród dramatów reżyserowanych przez Lupę znalazły się również dzieła Musila (*Marzycie-*

le, Kraków 1988) i Bernharda (*Immanuel Kant*, Wrocław 1996; *Rodzeństwo*, Kraków 1996) (patrz hasło *Teatr autorski*).

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odrębnym stylem reżyserii odznaczały się prace: Henryka Tomaszewskiego (ur. 1924) stosującego wyrazisty ruch i pantomimę (*Marat/Sade* Weissa, Poznań 1967, *Protesilas i Laodamia* Wyspiańskiego, Wrocław 1969, *Gra w zabijanego* Ionesco, Wrocław 1973); Adama Hanuszkiewicza (ur. 1924) przenoszącego z teatru telewizyjnego zasady montażu i wprowadzającego do adaptacji klasycznych utworów elementy pop-kultury (*Wesele* Wyspiańskiego na scenie obrotowej, wpisane w stylizowaną szopkę, Warszawa 1963; *Beniowski* Słowackiego, Warszawa 1973); Kazimierza Brauna (ur. 1936) realizującego cykl dramatów Norwida (*Pierścień wielkiej damy*, Warszawa 1962; *Aktor*, Lublin 1965; *Za kulisami*, Kraków 1971) i Różewicza (*Akt przerywany*, Lublin 1970; *Stara kobieta wysiaduje*, Lublin 1973; *Przyrost naturalny*, Wrocław 1979); Macieja Prusa (ur. 1937) inscenizującego dramaty Witkiewicza (*Jan Maciej Karol Wścieklica*, Koszalin 1969; *Szewcy*, Kalisz 1970) oraz wielki repertuar (*Noc listopadowa* Wyspiańskiego, Warszawa 1978; *Dziady* Mickiewicza jako psychodrama odgrywana na etapie przez zesłańców udających się na Sybir, Gdańsk 1979).

W latach osiemdziesiątych Mikołaj Grabowski (ur. 1947) przygotował adaptacje prozy Rzewuskiego (*Pamiątki Soplicy*, Łódź 1980; *Listopad*, Poznań 1982), Gombrowicza (*Trans-Atlantyk*, Łódź 1981) i Kitowicza (*Opis obyczajów*, Kraków 1990) demonstrując nowy stosunek do kultury sarmackiej. Krzysztof Zaleski (ur. 1948) tworzył w warszawskich teatrach inscenizacje klasycznych utworów ze współczesnym podtekstem (*Mahagonny* Brechta, 1982; *Ksiądz Marek* Słowackiego, 1983; *Lorenzaccio* Musseta, 1986; *Paweł I* Mereżkowskiego, 1989). Podobny charakter miały też powstałe w krakowskim Starym Teatrze spektakle Tadeusza Bradeckiego (ur. 1955): *Wzorzec wszelkich dowodów metafizycznych* podług własnego dramatu, 1985; *Wojna narodów w Cichym Zakątku* Nowaczyńskiego, 1987. Andrzej Dziuk (ur. 1954) w założonym w 1985 r. Teatrze im. Witkacego w Zakopanem usiłował uprawiać teatr misteryjny (m.in. *Wielki teatr świata* Calderona, 1986; *Dr Faustus* wg Marlowe'a, 1987). Zainteresowanie religijnym teatrem przejawiali też Piotr Cieplak (ur. 1960) w osadzonej we współczesnych realiach i granej przy akompaniamencie muzyki rockowej *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (Wrocław 1993, Warszawa 1994) i Piotr Tomaszuk (ur. 1961) nadający swym spektaklom z udziałem drewnianych rzeźb formę moralitetu (m.in. *Turlajgroszek* podług własnego dramatu, Białystok 1987, Gdańsk 1990; *Merlin* Słobodzianka, Supraśl 1993 i *Klątwa* Wyspiańskiego, Supraśl 1994).

Wśród debiutujących już w latach dziewięćdziesiątych zwrócili na siebie uwagę inscenizacjami wyróżniającymi się estetycznym synkretyzmem, w duchu postmodernizmu: Krzysztof Warlikowski (ur. 1962) twórca przedstawień, m.in. *Roberto Zucco* Koltésa, Poznań 1995; *Elektra* Sofoklesa,

Warszawa 1997; *Poskromienie złośnicy* Shakespeare'a, Warszawa 1998, i Grzegorz Jarzyna (ur. 1968), który reżyserował *Bzika tropikalnego* na motywach *Mister Price'a* i *Nowego Wyzwolenia* Witkiewicza, Warszawa 1997; *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Gombrowicza, Kraków 1997; *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwą naturę miłości* Frasera, Warszawa 1998.

Bibliografia

BRAUN Kazimierz, 1994, *Teatr polski (1939 – 1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa.

CSATÓ Edward, 1968, *Leon Schiller*, Warszawa.

CSATÓ Edward, 1970, *Paradoks o reżyserze*, Warszawa.

FIK Marta, 1981, *Inscenizacja*, w: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944 – 1979*, Warszawa.

GOT Jerzy (oprac.), 1977, *Stanisław Wyspiański, „Wesele". Tekst i inscenizacja z roku 1901*, Warszawa.

GRODZICKI August, 1979, *Reżyserzy polskiego teatru*, Warszawa.

HÜBNER Zygmunt, 1982, *Sztuka reżyserii*, Warszawa.

KŁOSSOWICZ Jan, 1989, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1984, *Teatr w Polsce 1918 – 1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa.

MICHALIK Jan, 1985, *Reżyseria*, w: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893 – 1915*, cz. I, vol. 2, Kraków.

MORAWIEC Elżbieta, 1991, *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*, Kraków.

NIZIOŁEK Grzegorz, 1997, *Sobowtór i Utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków.

OSIŃSKI Zbigniew, 1972, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze*, Kraków.

OSIŃSKI Zbigniew, 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa.

PUZYNA Konstanty, 1974, *Nieznośni inscenizatorzy*, w: *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa.

RASZEWSKI Zbigniew, 1977, *Krótka historia teatru polskiego*, Warszawa.

SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1990, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.

SUGIERA Małgorzata, 1992, *Między tradycją a awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków.

TIMOSZEWICZ Jerzy, 1970, *„Dziady" w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa.

WALASZEK Joanna, 1991, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa.

SCENOGRAFIA

Barbara Osterloff

Wprowadzenie * Teatr krakowski przełomu XIX i XX wieku – narodziny współczesnej polskiej scenografii * Scenografia w teatrze Drugiej Rzeczypospolitej * Kontynuacja tradycji dwudziestolecia w pierwszych latach powojennych * Krakowska i warszawska szkoła scenografii * Formacja pokoleniowa lat siedemdziesiątych * Scenografia w teatrze autorskim * Scenografia ostatniej dekady

Wprowadzenie

Termin scenografia znała już starożytność. Po raz pierwszy bodaj pojawił się w dziele Witruwiusza *O architekturze*, napisanym około 15 roku p.n.e., jednak nie odnosił się bezpośrednio do teatru. Oznaczał bowiem szkic fasady oraz ścian bocznych, których wszystkie linie zbiegają się w punkcie centralnym, czyli rysunek perspektywiczny budynku. Termin ten rozpowszechnił się znacznie później: „Kiedy renesans, wedle inspiracji odkrytego w bibliotece Monte Cassino Witruwiusza, którego poczęto wydawać, tłumaczyć i objaśniać, zapragnął wskrzesić starożytne pojęcie teatru, przy okazji wskrzesił i tę nazwę, która teraz zrobiła karierę w związku z odkryciami dokonanymi przez Brunelleschiego, Albertiego i innych na temat geometrycznych podstaw perspektywy osiowej, odkryciami, które od pierwszej chwili znalazły zastosowanie w kolejnych realizacjach teatralnych. Liczne traktaty o scenografii, począwszy od Serlia, upowszechniły to pojęcie poza granicami Italii" (Jan Kosiński, *Fragmenty. Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja*, „Pamiętnik Teatralny" 1976, z. 4, s. 481).

W Polsce jednak słowo „scenografia" upowszechniło się znacznie później, bo w wieku XX w okresie międzywojennym, na kilka lat przed wybuchem II wojny światowej. Wiązało się to z wpływami Wielkiej Reformy Teatru, a zwłaszcza idei „artysty teatru", z batalią o nowy teatr u progu dwudziestolecia II Rzeczypospolitej, z polemikami na temat roli oraz miejsca plastyki w widowisku, wreszcie z działalnością kilku wybitnych reżyserów, którzy w artystach plastykach znaleźli współtwórców realizujących ich nowatorskie inscenizacje. Odczuwano konieczność zerwania z tradycją dziewiętnastowiecznego malarstwa dekoracyjnego i malarzy-dekoratorów

w teatrze, a dla zrewolucjonizowanej dyscypliny, długo jeszcze nazywanej „malarstwem scenicznym", szukano nazwy innej. „Nie można bowiem – pisał Leon Schiller – mówić o dekoracjach i kostiumach tam, gdzie one w większości wypadków tworzyły integralną część ogólnej budowy widowiska i podporządkowane były naczelnej myśli inscenizatora. Samo już słowo dekoracja kryje w sobie nieporozumienie; każe nam myśleć o ozdobach, więc o czymś może pięknym i ciekawym, ale organicznie niekoniecznym" (Leon Schiller, *Teatr Polski w Warszawie*, w: tenże, *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978, s. 413). Obok terminów „scenografia" i „scenograf" pojawił się więc w dwudziestoleciu międzywojennym jeszcze jeden – „inscenizacja plastyczna" na oznaczenie koncepcji scenografa, która „ma wartość zarazem reżyserską" i „nadaje kierunek formie całego widowiska". Warto dodać, że przyszłych inscenizatorów-scenografów już w latach trzydziestych kształcił Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie (z tej uczelni wyszli m.in. Teresa Roszkowska, Stanisław Cegielski, Jan Kosiński, Zenobiusz Strzelecki). U podstaw programu kształcenia legło przekonanie, że scenograf powinien uczyć się nie tylko tych samych przedmiotów co przyszły reżyser, lecz również w ścisłej z nim współpracy (co znalazło zastosowanie np. we wspólnej realizacji tzw. warsztatów Instytutu).

A jednak, jeszcze przez cały okres międzywojenny słowo „dekoracja" było w powszechnym użyciu, afisze teatralne zaś informowały z reguły o autorze dekoracji, a nie scenografii. Słowa tego używa się chętnie nawet i dzisiaj, w znaczeniu „tła plastycznego sceny", nieraz zamiennie ze słowem „scenografia". Ten ostatni termin natomiast ma współcześnie znacznie szerszy zakres semantyczny. Po pierwsze, scenografia to „dyscyplina wchodząca w skład sztuk plastycznych, kształtująca przestrzeń sceny i wizualną oprawę przedstawienia teatralnego" (hasło *Scenografia*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1967, s. 386) lub „sztuka kształtowania przestrzeni sceny teatralnej i plastycznej oprawy przedstawień" (hasło *Scenografia*, w: *Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1976, s. 146). Po drugie, scenografia to także „produkt" pracy scenografa i zespołu ludzi przetwarzających projekt w materialną rzeczywistość, czyli w „wizualną oprawę widowiska teatralnego, filmowego i telewizyjnego, obejmującą środki plastyczno-malarskie i świetlne oraz kostiumy i rekwizyty" (*Encyklopedia Powszechna*, *ibidem*), lub „zespół środków plastyczno-malarskich tworzących tę oprawę i oddziałujących na widza kształtem, barwą oraz efektami świetlnymi" (*Wielka Encyklopedia Powszechna*, *ibidem*). Co ciekawe, powyższe definicje odbiegają znacznie od przyjętych w innych krajach. Na przykład, we Francji i Włoszech scenografią nazywa się wszystko, co wiąże się z rysunkiem scenicznym, nie tylko dekoracji i kostiumów czy rekwizytów, lecz także urządzeń technicznych, a nawet architektury teatralnej (układu przestrzennego sceny i widowni). Gdzie indziej znów termin ten oznacza wyłącznie dekoracje (Czechy i Słowacja). Niuanse te odzwierciedlają się w różnych językach, mających na określenie scenografii słowa: *Bühnenbild*,

oformlenije, stage-design. Wszystko to świadczy, jak się zdaje, nie tylko o odmienności tradycji scenograficznych w różnych krajach, lecz również o wciąż otwartym i dyskutowanym problemie statusu scenografii i scenografa. Główne kontrowersje dotyczą tego, czy scenografia jest samodzielną, autonomiczną dziedziną sztuki, plastyką teatralną o sobie tylko właściwych wyróżnikach, czy też jest „jakąś niby plastyką" na usługach teatru i dramaturgii, posługującą się dość podejrzanym (wtórnym plastycznie) i wielorodnym tworzywem, „obsługującą cudzą wyobraźnię" (jak to kiedyś sformułował wybitny scenograf Andrzej Stopka). Powracają też pytania o to, kim jest scenograf – autonomicznym twórcą czy usługowym wykonawcą; pośrednikiem pomiędzy autorem, reżyserem i widzem – o mocno ograniczonych kompetencjach, czy też może, rzeczywiście, interpretatorem o indywidualnym spojrzeniu na świat i temperamencie? Rzecz jasna, nie są to pytania nowe, ich genezy trzeba szukać w historii, nie tylko teatru polskiego, na przełomie XIX i XX wieku.

Teatr krakowski przełomu XIX i XX wieku – narodziny współczesnej polskiej scenografii

Istotne przemiany, które zapoczątkowały narodziny nowoczesnej scenografii polskiej, dokonały się w teatrze krakowskim za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego (1893 – 1899), Józefa Kotarbińskiego (1899 – 1905) i Ludwika Solskiego (1905 – 1913). Wprawdzie teatr ten tkwił jeszcze w estetyce dziewiętnastowiecznej dekoracji teatralnej, posługiwał się tzw. kompletami z wiedeńskiej pracowni Burghardta, przedstawiającymi schematy miejsc akcji (np. wolna okolice, pałacowe wnętrze), jednak coraz częściej do wybranych premier przygotowywano specjalne elementy dekoracji, rekwizyty lub kostiumy. W roku 1893 dyrektor Pawlikowski zamówił u Wojciecha Kossaka projekty autentycznych kostiumów do *Kościuszki pod Racławicami* Anczyca, patriotycznego widowiska „ku pokrzepieniu serc". Potem projekty zamawiano również u innych znakomitości malarskich: Włodzimierza Tetmajera, Jana Stanisławskiego, Wojciecha Gersona. I tak oto rozpoczął się nowy etap w sposobie opracowywania przedstawienia. „Nowość ta została przez wszystkich odnotowana, stała się generalną zasadą obowiązującą przez całe niemal następne ćwierćwiecze. Polegała na drobiazgowym odtwarzaniu rzeczywistości, przy czym główny wysiłek koncentrował się na przygotowaniu utworów należących już do historii literatury lub o akcji osadzonej w przeszłości, stąd cechą wyróżniającą ówczesny teatr był antykwaryzm, «naturalizm historyczny». Dbałość o wartościowe realia prowadziła do zamiany sceny w swego rodzaju muzealną gablotę [...] Scena starała się dać pełne złudzenie rzeczywistości" (Michalik, 1985, s. 166).

Przełom w tej praktyce, a zarazem odejście od konwencji antykwarycznego iluzjonizmu, spowodowała działalność STANISŁAWA WYSPIAŃ-

SKIEGO (1869 – 1907), poety i malarza, pierwszego u nas wielkiego inscenizatora i scenografa, a także „artysty teatru" w ujęciu Craigowskim. Wyspiański komponował dekoracje, rekwizyty i kostiumy oraz sposób użycia światła w ścisłym związku z tekstem dramatycznym, z jego poetyką. „Dekoracje – pisał – jako takie, to jest jako abstrakcyjne, nie istnieją, tylko istnieją «sztuki», do których dekoracje się sprawia. Dekoracje więc same dla siebie nic nie znaczą, tylko te sztuki znaczą". (*Wyspiańskiemu teatr krakowski*, Kraków 1932, s. 24). Realizację tej zasady, w różnym zresztą stopniu z powodu ograniczeń finansowych i technicznych, przyniosły prace Wyspiańskiego do sztuk innych autorów w Teatrze Miejskim w Krakowie (*Epilog* Rydla, 1898; *Dziady* Mickiewicza, 1901) oraz do jego własnych dramatów: *Warszawianki* (1898), *Wesela* (1901), *Wyzwolenia* (1903), *Protesilasa i Laodamii* (1903). Za najpełniejszą realizację autorską nie tylko myśli scenograficznej Wyspiańskiego, lecz w ogóle jego idei teatralnych, uważa się premierę *Bolesława Śmiałego* (1903). Wiadomo, że poprzedziły ją materiałowe studia Wyspiańskiego, m.in. nad historią i topografią zamku wawelskiego, a także nad strojami i zdobnictwem ludowym (krakowskimi, huculskimi, podhalańskimi). Jednak rezultat sceniczny tych studiów daleko odbiegał od tego, co dotychczas oglądała publiczność krakowska w przedstawieniach mających za temat historię. Wyspiański dał poetycką i malarską wizję historii odległej, podkreślając historiozoficzny wymiar sporu pomiędzy królem i biskupem. Kolor („zaczynać trzeba od koloru" – postulował) pełnił w tej wizji funkcję ekspresywną i zarazem symboliczną – np. czerwony chodnik łączył tron królewski z wrotami wiodącymi ku Skałce, wyznaczając oś konstrukcyjną przestrzeni; był znakiem plastycznym głównego konfliktu, w którym przelana została krew. Grała również w tym przedstawieniu zmonumentalizowana, dzięki przeakcentowaniu proporcji, forma kostiumów i architektury wnętrza (np. podkreślające siłę postaci poszerzone w ramionach kostiumy; obniżony strop świetlicy z grubych belek). Wprawdzie dekoracja *Bolesława Śmiałego* była jeszcze namalowana na płótnie, utrzymana więc w starej technice, jednak, jak napisał po latach współczesny znawca przedmiotu, realizowała najnowocześniejsze idee plastyczne w teatrze, łączyła „monumentalność i symbolikę Appii i Craiga z sensualną barwnością Baletów Rosyjskich" (Strzelecki, 1984, s. 9). Odwoływała się przy tym do rodzimej tradycji folkloru ludowego, wyznaczając pewną idealną formę jego artystycznego przetworzenia i jednocześnie dając arcywzór stylu polskiego w naszej scenografii. Do tego stylu będą nawiązywać scenografowie następnych pokoleń, podobnie jak do szeroko pojmowanej myśli scenograficznej Wyspiańskiego, rekonstruowanej nie tylko na podstawie jego realizacji w teatrze krakowskim, lecz również świata przedstawionego jego dramatów, zwłaszcza poetyckich wizji miejsc i postaci wpisanych w didaskalia (np. warszawski park Łazienki w *Nocy listopadowej*, krakowski Wawel w *Akropolis*) oraz tekstów, którym przyznaje się wartość manifestów teoretycznych (*Studium o „Hamlecie"*, *Noty do*

„Bolesława Śmiałego", *List do Adama Chmiela*) i wreszcie – szkiców oraz projektów (np. amfiteatru na wzgórzu wawelskim, 1905).

Do koncepcji Wyspiańskiego nawiązywali już jego współcześni, Karol Frycz (1877 – 1963) i Franciszek Siedlecki (1867 – 1934). Frycz, zresztą uczeń Wyspiańskiego, osiągnął nowatorską jednolitość plastyki w dwóch realizacjach w teatrze krakowskim: *Pelleasa i Melisandy* Maeterlincka oraz *Księcia Niezłomnego* Calderóna – Słowackiego (1906). Oryginalnie zastosował światło, nadając mu funkcję ekspresyjną, dramatyczną, zamiast mimetycznej. Kolor natomiast sprowadził konsekwentnie do funkcji lakonicznego znaku plastycznego. Również Frycz pokazał w teatrze krakowskim nowość, czyli tzw. system draperyjny, wzorowany na doświadczeniach Craiga (*Beatrix Cenci* Słowackiego, 1907). Z kolei Franciszek Siedlecki, „wróg analizy, entuzjasta syntezy" (określenie Jana Michalika), dążył ku teatrowi symbolicznemu, w którym barwa, światło i przestrzeń miały budować przede wszystkim nastrój i napięcia dramatyczne pomiędzy postaciami. W ocenie Leona Schillera właśnie on był „prekursorem polskiego teatru monumentalnego" budowanego na największych dziełach naszej literatury romantycznej i neoromantycznej. W roku 1913, z okazji głośnej I Wystawy Nowoczesnego Malarstwa Scenicznego tenże Schiller napisał: „Malarstwo sceniczne, które [...] w przebudowie współczesnego teatru europejskiego tak wybitną odgrywało rolę, pragnie i naszemu przyjść z pomocą. Skromną na ilość jest jego historia dotychczasowa; ze względu na jakość spotykamy się tu atoli z pierwszorzędnymi talentami. Śladem Wyspiańskiego poświęcają swe siły scenie narodowej Karol Frycz [...] i Franciszek Siedlecki, pierwszy tłumacz snów Słowackiego i Norwida na mowę teatru, który nowe światło rzucił na *Lillę*, *Balladynę*, *Krakusa i Samuela*" (Leon Schiller, *Myśli o odrodzeniu teatru*, w: *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978, s. 229).

Scenografia w teatrze Drugiej Rzeczypospolitej

Ów rok 1913 zapisał się w historii polskiej scenografii także z innego powodu. W Warszawie otwarto Teatr Polski w nowo zbudowanym gmachu przy ulicy Karasia, z najnowocześniejszą pod względem technicznym sceną (m.in. z obrotówką, stwarzającą, jak się wtedy wydawało, nieograniczone możliwości urozmaicania narracji scenicznej, tudzież mnożenia efektów; to był „magnes" przyciągający zarówno reżyserów, jak plastyków). Scena ta rzeczywiście dawała ogromne możliwości w dziedzinie inscenizacji wielkich widowisk, także w aspekcie scenografii; z biegiem lat powstawały na niej świetne realizacje plastyczne, i to zarówno malarskie, dwuwymiarowe (komponowane niczym obraz ujęty w ramę), jak architektoniczne, trójwymiarowe, wolno stojące w przestrzeni, najczęściej wznoszone na podeście lub systemie podestów. W Teatrze Polskim pracował przez długie lata wspomniany już Frycz, także Wincenty Drabik, ponadto Stanisław Śliwiń-

ski (*Samuel Zborowski* Słowackiego, 1927), Ferdynand Ruszczyc (*Balladyna*, 1914), Tadeusz Gronowski, Zofia Stryjeńska, Irena Lorentowicz-Karwowska, Zofia Węgierkowa.

KAROL FRYCZ, autor ponad stu prac w tym teatrze, był przede wszystkim mistrzem stylizacji, znawcą kultur i epok, autorem nowoczesnego kostiumu historycznego opartego na wnikliwych studiach źródłowych, zwłaszcza molierowskiego i rodzimego, np. w komediach Fredry. Impresjonista i eklektyk, nie walczył wprawdzie o konkretny model teatru, jednak wywarł ogromny wpływ na kształt teatru polskiego między wojnami i później, również jako nauczyciel pokoleń scenografów. W Teatrze Polskim pracował z: Arnoldem Szyfmanem (inauguracyjny *Irydion* Krasińskiego 1913; *Hamlet* Szekspira, 1921), Aleksandrem Zelwerowiczem (*Chory z urojenia* Moliera, 1921; *Sen nocy letniej* Szekspira, 1923; *Pan Jowialski* Fredry, 1923), Leonem Schillerem (*Dzieje grzechu* wg Żeromskiego, 1926; *Juliusz Cezar* Szekspira, 1928), Mieczysławem Węgrzynem (*Grzegorz Dyndała* Moliera, 1913), Stanisławą Wysocką (*Noc listopadowa* wg projektu Wyspiańskiego, 1930 i 1935).

WINCENTY DRABIK (1881 – 1936), nazwany przez Juliusza Osterwę „poetą kolorowej sceny", zasłynął przede wszystkim jako autor barwnych i sugestywnych scenicznych krajobrazów. Komponował malarskie feerie z niespotykanym rozmachem, pasją i wyobraźnią, jakby nie licząc się z prawami sceny. Jego scenografie – efekty świetlne, dynamika barw – zdawały się nieraz wprost rozsadzać ramy teatru, a często górowały nad wszystkimi

Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego. Inscenizacja i reżyseria Stanisława Wysocka, scenografia Karol Frycz, Teatr Polski w Warszawie, 1930

Sen srebrny Salomei Juliusza Słowackiego. Reżyseria Teofil Trzciński, scenografia Wincenty Drabik, Teatr Narodowy w Warszawie, 1926

pozostałymi elementami przedstawienia, wywołując zachwyt widowni, ale i poczucie bezsiły u reżyserów. Tylko niektórzy z nich – np. Leon Schiller w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego w Teatrze im. Bogusławskiego – potrafili nie ulec magii żywiołowego talentu Drabika. W jego pracach zaznaczył się wpływ polskiej sztuki ludowej i sztuki Wyspiańskiego, ale także obcych -„izmów". Najpierw impresjonizmu, ale głównie ekspresjonizmu, którego bazą był „fowizm, a nie kubizm, czy konstruktywizm, a więc kolor, nie bryła, sensualizm, a nie intelektualne, racjonalne założenia" (Strzelecki, 1984, s. 11). Zdaniem Schillera Drabik „najpotężniej przemówił" w *Księciu Niezłomnym* Calderóna – Słowackiego (reż. Juliusz Osterwa dwukrotnie, w Samarze 1917 i warszawskim Teatrze Polskim, 1918), we wspomnianej już inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (także w całkowicie odmiennym ujęciu na scenie Teatru Polskiego 1920), *Miłosierdziu* Rostworowskiego (reż. Ryszard Bolesławski, 1920), *Mieszczaninie szlachcicem* Moliera (reż. Bolesławski i Schiller, 1920). Tego zdania nie należy lekceważyć – Schiller był jednym z niewielu reżyserów polskich, którzy naprawdę znali się na plastyce scenicznej i przyznawali jej w teatrze rangę inną niż tylko dekoracyjnego tła.

W roku 1927 właśnie Schiller wprowadził do Teatru Polskiego młodego karykaturzystę i satyryka WŁADYSŁAWA DASZEWSKIEGO (1902 –

–1971) i powierzył mu scenografię do sztuki Nowaczyńskiego *Wojna wojnie*. „Doskonałe poczucie architektury, pozbawiony fałszu i kokieterii konstruktywizm, pomysłowość i inteligencja stawiają już dziś Daszewskiego na najwyższym poziomie europejskim" – pisał po premierze Antoni Słonimski (*Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1965, s. 107 – 108). W roku 1930 Daszewski rozpoczął stałą współpracę z teatrem lwowskim, gdzie zrealizował kilka scenografii do sztuk o aktualnej problematyce społeczno-politycznej. We wszystkich wprowadził na scenę elementy rzeczywistości realnej – np. w *Dorocie Angermann* Hauptmanna w reżyserii Schillera chropawa faktura cegieł muru, sczerniałych od sadzy, nie tylko informowała o miejscu akcji, lecz niosła treści emocjonalne. Także w innych przedstawieniach Daszewski wykorzystywał wartości ekspresywne faktury plastycznych tworzyw, nieraz „gotowych", na wiele, wiele lat przed innymi scenografami. W późniejszej *Zbrodni i karze* wg Dostojewskiego (reż. Schiller, Teatr Polski, Warszawa 1934), nadał już elementom realnym cechy symboliczne. Konstrukcja ścian domu i wnętrz ze spękanym murem sugerowała świat mroczny, świat zbrodni, ale jej elementy – belki drewnianych schodów – układały się w znak krzyża, chrześcijański symbol męki i odkupienia. Daszewski był współtwórcą stylu nazwanego przez Schillera neorealizmem, styl ten „przeciwstawiał się w równym stopniu dawnemu naturalizmowi, jak i skrajnym tendencjom awangardy. W pojęciu Schillera miał być swoistą syntezą jego poszukiwań i osiągnięć z lat dwudziestych i trzydziestych, nadającą się do zastosowania także w teatrze monumentalnym" (hasło *Schiller Leon*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 – 1965*, Warszawa 1973, s. 629).

Teatr monumentalny Leona Schillera, uznawany za najważniejsze zjawisko w teatrze dwudziestolecia, wiąże się z nazwiskiem innego scenografa, a początkowo dwóch scenografów – braci ZBIGNIEWA I ANDRZEJA PRONASZKÓW, reprezentantów awangardowego środowiska formistów polskich (pozostających w kręgu fascynacji kubizmem). Pronaszkowie przenieśli na scenę doświadczenia kubizmu, co okazało się wielkim odkryciem polskiego teatru, a zarazem, jak twierdzą historycy, „polskim wkładem do rewolucji teatralnej XX wieku" (Stanisław Marczak-Oborski). Już w Teatrze im. Bogusławskiego powstały wybitne inscenizacje, których kształt współtworzyła plastyka Pronaszków: *Achilleis* Wyspiańskiego (1925), *Nie-Boska komedia* Krasińskiego i *Róża* Żeromskiego (1926). Arcydziełem polskiego teatru okazała się inscenizacja *Dziadów* Mickiewiczowskich, której Schiller dokonał już tylko z Andrzejem Pronaszką (czterokrotnie: Lwów 1932, Wilno 1933, Warszawa 1934, Sofia 1937). Wszystkie miejsca akcji arcydramatu zastąpiono wolno stojącym podestem, okolonym horyzontem i zwieńczonym trzema krzyżami (przywołującymi Golgotę, ale i wileńską Górę Trzykrzyską i inne skojarzenia). Po raz kolejny Pronaszko przemienił romantyczny pejzaż w układ brył i płaszczyzn „i mimo to pejzaż ten tchnął gorącem południa albo lodami północy"

Parady Jana Potockiego. Barbara Krafftówna i Wiesław Gołas. Inscenizacja i scenografia Władysław Daszewski, reżyseria Ewa Bonacka, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, 1958

(Korzeniewski, 1973, s. 67). W innych pracach Pronaszki nowatorstwo uzewnętrzniało się również w kostiumach o kubizującym kroju, pogrubianych kaszerunkiem i sztywnymi materiałami (np. *Powrót Odysa* Wyspiańskiego w teatrze lwowskim). Narzucały one aktorom sposób poruszania się, hieratyzowały gest i ruch. Współpraca Schillera z Andrzejem Pronaszką stała się najwyższej próby świadectwem tego, jak dalece rozszerzył się zakres funkcjonowania plastyki w procesie powstawania widowiska w teatrze międzywojennym. W tym samym okresie narodziły się też interesujące koncepcje i projekty dotyczące relacji przestrzennych pomiędzy sceną i widownią oraz projekty budynków teatralnych: Andrzeja Pronaszki, Szymona Syrkusa, Jana Golusa, Iwo Galla (koncepcja *I-teatru*).

W środowisku krakowskich artystów podjęto poważne próby stworzenia teatru plastycznego, inspirowanego m.in. Czystą Formą Witkacego. W roku 1933 malarz Józef Jarema, przywódca polskich kapistów, założył Teatr Artystów Cricot. Dekoracje i kostiumy projektują wybitni plastycy: Zbigniew Pronaszko, Maria Jarema, Henryk Gotlieb, Henryk Wiciński i Tadeusz Cybulski. Sam Jarema akcentuje zbieżność swoich poszukiwań z doświadczeniami francuskich zbuntowanych scen Charlesa Dullina i Louisa Jouveta, „dla których również punktem wyjścia była negacja konwencji i tematyki teatru psychologiczno-iluzjonistycznego i dążenie do «czytelnej, prostej, pozbawionej rozmyślnie wielkiej iluzji i magii teatralności, wydobytej czystymi sensacjami słowa i środkami wizualnymi», z których najważniejsze były maski, kostiumy i dekoracje kształtowane wg zasad nowoczesnego malarstwa" (Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 172). W przedstawieniu *Mątwy* Witkiewicza zwracały uwagę oryginalne kostiumy i charakteryzacja projektu Wicińskiego. Na przykład, postać papieża Juliusza II przypominała krzyż, ponieważ scenograf pomalował kostium i twarz aktora „dwudzielnie, wzdłuż profilu, żółtą i białą farbą [...] Lewy rękaw był zaszyty, a do jego końca przymocowany rodzaj obręczy, symbolizującej pierścień z krwawnikiem do całowania przez wiernych" (W. J. Dobrowolski, *„Cricot" i „Poltea"*, w: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919 – 1939*, Warszawa 1964, s. 239). Z tej właśnie tradycji teatru plastyków zaczerpnie niejedno w latach okupacji krakowski Teatr Niezależny Tadeusza Kantora, „teatr integralny", posługujący się „rzeczą gotową" jako kluczem plastycznym inscenizacji (*Balladyna* Słowackiego, 1943, *Powrót Odysa* Wyspiańskiego, 1944). Będzie to, bez wątpienia, najciekawsze artystycznie zjawisko w konspiracyjnym życiu teatralnym okupowanej Polski.

Kontynuacja tradycji dwudziestolecia w pierwszych latach powojennych

Zarówno pierwsze lata powojenne, jak i pierwsze dziesięciolecie scenografii polskiej kształtują artyści, którzy nazwisko i dorobek zdobyli w pracy z najwybitniejszymi inscenizatorami i reżyserami międzywojnia. Są to: Andrzej Pronaszko, Władysław Daszewski, Karol Frycz, Otto Axer, Feliks Krassowski (autor interesującej koncepcji „sceny narastającej"), Iwo Gall oraz wychowankowie PIST – Teresa Roszkowska i Jan Kosiński. Związani z kilku głównymi ośrodkami życia teatralnego po wyzwoleniu, zwłaszcza z Krakowem, Łodzią, Gdańskiem, Katowicami, tworzą prace o bardzo wysokim poziomie rzemiosła, w których kontynuują swoje przedwojenne osiągnięcia i upodobania plastyczne. Do najświetniejszych scenografii tych lat należą: *Krakowiacy i Górale* Daszewskiego (1946), *Dwa teatry* Pronaszki (1947), *Jak wam się podoba* Galla (1947), *Powrót syna marnotrawnego* oraz *Król i aktor* Frycza (1947), *Elektra* Roszkowskiej (1946).

Rok 1949, kiedy to wprowadzono realizm socjalistyczny jako kierunek obowiązujący w sztuce, stanie się bezwzględną cezurą również w historii powojennej scenografii polskiej. Narzuci jej przymus „służebności" wobec tekstu dramatycznego, reżysera, teatru i publiczności, a także obowiązek „informowania" oraz unikania wszelkiego rodzaju „formalizmów", czyli tego wszystkiego, co nie mieściło się w rygorach zwulgaryzowanego realizmu, a raczej – naturalistycznej fotografii życia. „Posądzanie o formalizm – wspominał Bohdan Korzeniewski – było dla większości twórców teatru prawdziwą zmorą. Nawet Daszewski powiedział mi kiedyś na ucho: z nimi dyskutować o sztuce nie można, bo, wie pan, jaką oni mają zbrodniczą myśl – że jest tylko jeden kolor zielony. Daszewski, komunista, nie mógł postawić socrealizmowi cięższego zarzutu niż ten, że sprowadza on do jednego 150 odmian zieleni" (Małgorzata Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Londyn 1988, s. 83).

Najwybitniejsi scenografowie, a pośród nich właśnie Daszewski, będą więc w tym okresie uprawiać „jakiś realizm syntetyczny, ograniczający się do wybranych i koniecznych elementów. Elementami tymi były najczęściej realia, ale przez wyabstrahowanie, a czasem wyolbrzymienie nabierały one sensu ogólnego, metaforycznego" (Kosiński, 1972, s. 21). Tą drogą poszli m.in. wykształceni jeszcze przed wojną scenografowie Aleksander Jędrzejewski i Wiesław Lange, którzy wspólnie pracowali we Wrocławiu przy *Mazepie* Słowackiego i *Henryku VI na łowach* Bogusławskiego (1949). Inni scenografowie realizują głównie „dekoracje" do didaskaliów sztuk, traktując je jako zbiór ścisłych wskazówek dotyczących wyglądu miejsc i kolorytu środowiska; do absurdów dojdzie zwłaszcza w realizacjach tzw. produkcyjniaków, gdzie scenografowie przenoszą na scenę np. wyposażenie

fabryk (jak w *Brygadzie szlifierza Karhana* Kani). A jednak, mimo ograniczeń konwencji socrealizmu, powstawały prace o znacznych walorach artystycznych, zwłaszcza w klasyce: *Fantazy* Pronaszki, 1949; *Jegor Bułyczow* Daszewskiego, 1949; *Alkad z Zalamei* Kantora, 1951; *Don Juan* Roszkowskiej, 1950.

Krakowska i warszawska szkoła scenografii

Po przełomie roku 1956 bogaty warsztat tych doświadczonych scenografów ponownie zatriumfuje, zaspokoi tęsknotę twórców – i publiczności – za skrótem plastycznym, za umownością; sprawdzi się zarówno w repertuarze poetyckim, klasycznym (*Kordian* Daszewskiego, 1956), jak awangardowym (*Czekając na Godota* Daszewskiego, 1956; *Krzesła* Kosińskiego, 1957). Wkrótce jednak osiągnięcia tych wybitnych artystów usunie nieco w cień działalność generacji znacznie młodszej, która nawiąże do zdobyczy najnowszej plastyki światowej, a zwłaszcza malarstwa: surrealizmu, taszyzmu, malarstwa materii. Na granicy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zarysowuje się w teatrze polskim wyraźny podział, który pozwala mówić o dwóch szkołach scenografii, a zarazem środowiskach artystycznych – krakowskiej i warszawskiej. Przy czym określenie „szkoła" oznacza tutaj nie tylko instytucję (Akademię Sztuk Pięknych), lecz również wyrazisty styl. Tak zwaną „szkołę warszawską" reprezentuje, w starszej generacji, Jan Kosiński, w najmłodszej wychowankowie Daszewskiego i Jana Golusa; zarówno ci, którzy debiutowali przed rokiem 1955 (Andrzej Sadowski, Zofia Wierchowicz), jak i później: Łucja Kossakowska, Ewa Starowieyska, Zofia Pietrusińska, Stanisław Bąkowski, Janusz Adam Krassowski, Wojciech Sieciński i przedwcześnie zmarły Henryk Janiga, a także Teresa Ponińska.

JAN KOSIŃSKI (1916 – 1974) ma już w tym czasie ustaloną pozycję artystyczną i upodobania, które będzie rozwijał konsekwentnie i później, niezależnie od charakteru prac tworzonych w rozmaitych stylach i konwencjach (np. bogactwo rozwiązań mieszczących się w ramach sceny pudełkowej, „klasyczna" niemal dyscyplina intelektualna prac, opartych z zasady na lapidarnej plastycznej dominancie). Do największych osiągnięć Kosińskiego należą scenografie do przedstawień Ludwika René, m.in. *Dobry człowiek z Seczuanu* Brechta, 1956; *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta, 1958; *Król Edyp* Sofoklesa, 1961; *Kroniki królewskie* wg Wyspiańskiego, 1968.

Tak ważna w twórczości Kosińskiego zasada budowania scenografii „na planie tekstu", jak mawiał Leon Schiller, stała się dewizą wszystkich reprezentantów „szkoły warszawskiej". Również ZOFII WIERCHOWICZ (1924 – 1978), która przejdzie do historii przede wszystkim jako autorka „maszyny do grania Szekspira". Były to funkcjonalne, architektoniczne konstrukcje, nawiązujące do konwencji teatru elżbietańskiego (brak kurty-

Szkic dekoracji Jana Kosińskiego do *Dziadów* Adama Mickiewicza, Teatr Polski w Warszawie, 1955

ny, bogaty kostium). Powtarzała się w nich, bez względu na przestrzenne warianty, podstawowa zasada – kombinacji drewnianego podestu i schodów, z nielicznymi rekwizytami. Jednak ten Szekspirowski mobil był rozmaicie modyfikowany w zależności od zamysłu inscenizacyjnego. Na przykład, o swojej koncepcji w toruńskim *Hamlecie* w reżyserii Jana Maciejowskiego Wierchowicz tak pisała: „architekturę podstawową – mobil – zasypuję ziemią. Podłoga sceny to miękki grząski teren z grudami ziemi, w którym aktor porusza się z pewnym wysiłkiem. Wystarczy jednak sięgnąć ręką, by znaleźć w ziemi to, co było człowiekiem. [...] Hamlet w scenie cmentarnej m u s i natrafić na czaszkę Yorika i Ofelia m u s i b y ć także rzeczywiście przykryta ziemią" (*Wizja teatru Zofii Wierchowicz*, katalog Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego, s. 3 [nie datowany]). Szekspirowskie kostiumy Wierchowicz nie miały – jak i ta konstrukcja – nic z historycznej opisowości, podkreślały „psychiczną jakość" postaci, współtworzyły jej klimat i „energię" sceniczną. Dramatyczne, pełne ekspresji szkice tych kostiumów, będące samodzielnymi dziełami sztuki, nagrodzono złotym medalem na międzynarodowym Praskim Quadriennale Scenografii w roku 1971. We wspomnianym *Hamlecie* (1970) i *Burzy* (1972) Wierchowicz była jeszcze tylko scenografem, natomiast w *Tymonie Ateńczyku* (1974)

i *Ryszardzie III* (1974) również reżyserem, dążącym do jednolitej wizji autorskiej Szekspira.

Nie była zresztą odosobniona w tych wysiłkach; do połączenia obu funkcji – scenografa i reżysera – dążyli w owym czasie także inni plastycy, próbując tworzyć własne wizje teatralne, niekiedy nie respektując tekstu literackiego. Taka była np. droga Krzysztofa Pankiewicza do autorskich przedstawień dramatów Witkacego, najpierw w studenckim klubie Centon w Warszawie, potem w teatrze olsztyńskim i jeleniogórskim (dwukrotnie zrealizowane *W małym dworku*). Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że przeważająca większość polskich scenografów mieściła się ze swoimi aspiracjami twórczymi, i nadal się mieści, w profilach teatrów repertuarowych, literackich, tworząc często prace na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Wymieńmy tutaj chociażby działalność EWY STAROWIEYSKIEJ, również wywodzącej się ze szkoły warszawskiej, dla której punktem wyjścia zawsze jest tekst literacki: jego interpretację plastyczną wiąże ściśle z interpretacją reżyserską. Starowieyska była współtwórczynią pierwszych przedstawień Konrada Swinarskiego (*Testament psa* Suassuny, 1960; *Anioł zstąpił do Babilonu* i *Frank V* Dürrenmatta, 1961 i 1962), a od lat pracuje na maleńkiej scenie warszawskiego Teatru Współczesnego, dokonując prawdziwych cudów iluzji scenicznej. Jej wieloletni związek z Erwinem Axerem zaowocował wybitnymi pracami do m.in. *Matki* Witkacego, *Tanga*, *Ambasadora* i *Miłości na Krymie* Mrożka, *Święta Borysa*, *Komedianta* oraz *U celu* Bernharda.

Scenografów tzw. szkoły krakowskiej natomiast cechowała przede wszystkim dążność do kreowania rzeczywistości autonomicznej wobec tekstu literackiego i jednocześnie – gwałtowna reakcja na kierunki nowoczesne w malarstwie. Jej przedstawiciele, zarówno starsi (Kazimierz Mikulski, Lidia i Jerzy Skarżyńscy, Ali Bunsch, Marian Kołodziej), jak młodsi, z zasady próbowali podporządkować teatr swojej indywidualności i wyobraźni, choć często po okresie „burzy i naporu" wchodzili w długoletnie, związki twórcze z reżyserami, by współkształtować ich sceniczne wizje. Taką drogę przeszli Skarżyńscy. Na początku lat sześćdziesiątych nawiązywali do surrealizmu (*Apelacja Villona* 1960, *Indyk* 1961), by po *Fantazym* Swinarskiego (1967) wybrać formułę realizmu metaforycznego, podkreślającego konkret i autentyzm miejsca akcji (*Ulisses* 1970, *Proces* 1973). Trzej wychowankowie „szkoły krakowskiej" – Tadeusz Kantor, Józef Szajna i Wojciech Krakowski – już w latach pięćdziesiątych legitymowali się własną, skrystalizowaną wizją teatru kreacyjnego, charakteryzującego się przede wszystkim uprzywilejowaniem funkcji plastyki. Kantor, pomimo wielkich sukcesów scenograficznych w teatrze zawodowym, rozstał się z nim ostatecznie w roku 1962, aby zająć się, już wyłącznie, własnym zespołem Cricot 2 (sporadycznie realizował scenografię do cudzych przedstawień, np. do *Balladyny* w reż. Mieczysława Górkiewicza w krakowskim Teatrze Bagatela, 1974). Szajna z kolei, autor niezwykle interesują-

cych, awangardowych scenografii w nowohuckim teatrze Krasowskiego i Skuszanki – *Imiona władzy* Broszkiewicza, *Jacobowsky i pułkownik* Werfla, *Puste pole* Hołuja – spróbuje również sił jako reżyser w teatrze zawodowym, by od roku 1972 poprowadzić własną scenę – warszawski Teatr Studio. Zrealizował w nim serię autorskich „monografii", osnutych wokół tematu artysta – władza; *Witkacy*, *Dante*, *Cervantes*, *Majakowski*, a przede wszystkim wstrząsającą *Replikę*. Zarówno Kantor, jak Szajna (pomawiany przez Kantora, niesłusznie, o plagiat), odmiennie traktowali plastykę w swoim teatrze, chociaż przyznawali jej rolę organicznego elementu inscenizacji plastycznej (patrz hasło *Teatr autorski*).

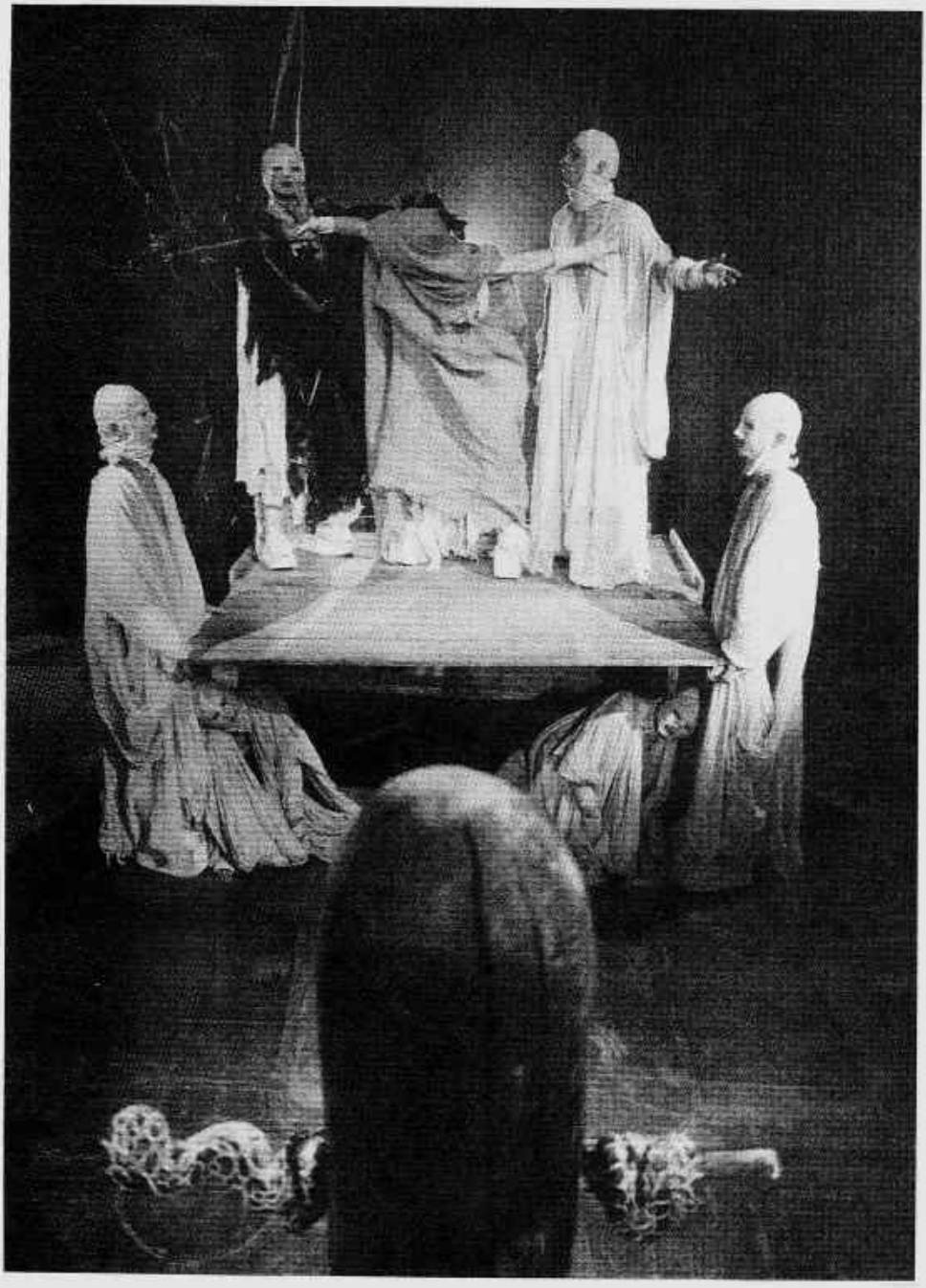
Podobnie postępował WOJCIECH KRAKOWSKI (1927 – 1991), który plastyce nadał funkcję nadrzędną w aranżowaniu konfliktów scenicznych i akcji, w myśl zasady, że „musi każdorazowo zaistnieć tak daleko posunięta kumulacja środków, że jakakolwiek próba analizy niecałościowej jest praktycznie niemożliwa" (Krakowscy, 1976, s. 483). Krakowski próbował pozostać wierny zasadzie organiczności plastyki w przedstawieniu również jako reżyser, ale bez powodzenia. Po kilku nieudanych próbach poświęcił się wyłącznie scenografii oraz pedagogice, realizując interesujący program

Pastorałka Leona Schillera. Reżyseria Maciej Englert, scenografia Ewa Starowieyska, Teatr Współczesny, Warszawa, 1982

plastyczny, w którym uprzywilejował tworzywo autentyczne, „gotowe": surowe drewno, żeliwo, blachę, fotograficzny collage i rozmaite „odpadki cywilizacji". Posługując się nimi Krakowski kreował jednak świat metaforyczny, a nie dosłowne cytaty rzeczywistości. W *Woyzecku* Büchnera (reż. Swinarski, 1966) wszystkie miejsca akcji romantycznego dramatu zostały sprowadzone do jednego – przestrzeni czworoboku z pruskiego muru. W *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza (reż. Jarocki, 1969) scena przypominała jedno wielkie śmietnisko; tylko dwa zniszczone kosze plażowe przywoływały, wpisany w didaskalia, skrawek natury, brzeg nadmorski. Dawna plaża, tonąca w odpadkach cywilizacji, stała się w tym przedstawieniu symbolem ginącego świata, nie tylko materialnego, ale także innych wartości. Krakowski był w polskiej scenografii prekursorem swoistego „surnaturalizmu" czy „neonaturalizmu", który silnie zaznaczył się w naszej plastyce, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, i to zarówno w pracach renomowanych scenografów (np. *Ślub* Zachwatowicz, 1973, gdzie głównym elementem przestrzennym był autentyczny kadłub-wrak samolotu), jak i mniej doświadczonych (prace Łukasza Burnata, później Aleksandry Semenowicz i Pawła Dobrzyckiego).

Również ze „szkoły krakowskiej" wywodzi się grupa scenografów, którzy weszli do teatrów na dobre pod koniec lat pięćdziesiątych: Andrzej Cybulski, Marian Garlicki, Urszula Gogulska, Liliana Jankowska, Antoni Tośta, Jerzy Jeleński, Ryszard Kuzyszyn, Jadwiga Pożakowska, Janusz Warpechowski, Krystyna Zachwatowicz, Krzysztof Pankiewicz, Andrzej Majewski, Marian Warzecha, Kazimierz Wiśniak. Stała się ona bodaj najbardziej wyrazistą formacją pokoleniową plastyków w naszym powojennym teatrze, której aspiracje twórcze nie zawsze znajdowały zrozumienie u reżyserów, na ogół mniej obeznanych ze światowymi „nowinkami" plastycznymi. Stąd wynikały zarzuty „hegemonii" czy „przerostu" scenografii; ale miała na nie wpływ także wyraźna skłonność młodych scenografów do ujednolicania wizji plastycznej bez większej troski o dostosowanie jej do rangi i poetyki tworzywa literackiego; plastyka często plasowała się „obok" tekstu, „sama dla siebie".

ANDRZEJ MAJEWSKI krótko pracował na początku lat sześćdziesiątych w teatrach dramatycznych (m.in. *Horsztyński* Słowackiego, *Don Juan* Moliera oraz *Troilus i Kressyda* Szekspira w reżyserii Korzeniewskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie), potem przeszedł do teatru muzycznego, gdzie osiągnął pozycję najwybitniejszego spośród plastyków-inscenizatorów, a zarazem jest jednym z niewielu polskich artystów teatru naprawdę znanych i cenionych w świecie. Z Kazimierzem Dejmkiem zrealizował jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych dwie prace: *Operetkę* Gombrowicza, *Garbusa* Mrożka. Potem tworzył już tylko wielkie scenografie z najwybitniejszymi artystami, na największych scenach operowych świata, gdzie jego talent malarza-wizjonera, mógł się wypowiedzieć swobodnie (m.in. *Elektra* Straussa). Ale jego sceną macierzystą pozostał



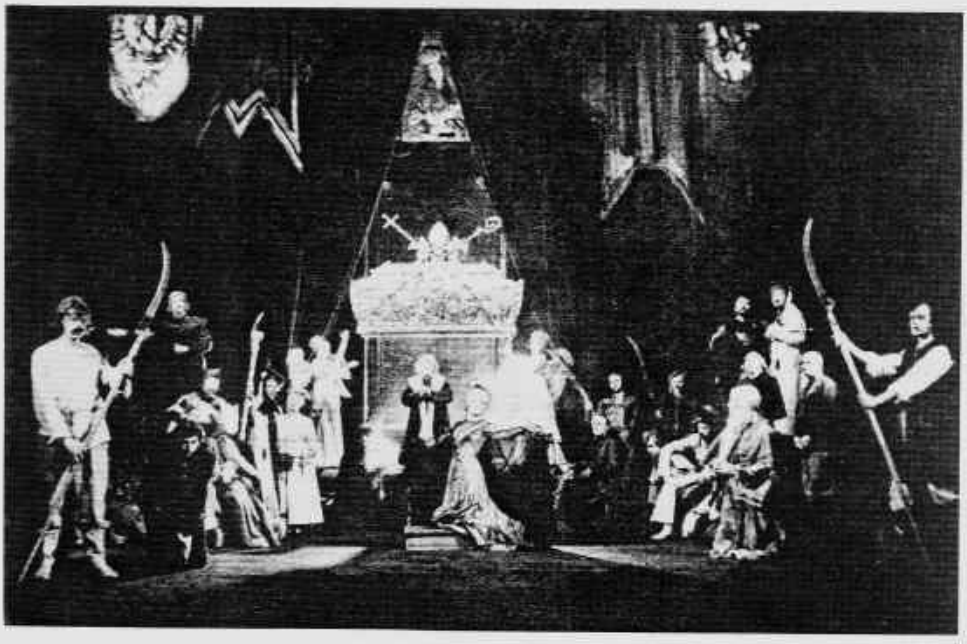
Np. Edyp wg Sofoklesa. Reżyseria Andrzej Dziuk, scenografia Andrzej Majewski. Teatr S. I. Witkiewicza, Zakopane 1987

nadal warszawski Teatr Wielki, dał tutaj wybitne inscenizacje plastyczne *Turandot* Pucciniego, 1984 i *Pasji wg św. Łukasza* Pendereckiego, 1979 oraz scenografie do m.in.: *Króla Rogera* Szymanowskiego, 1983; *Mistrza i Małgorzaty* Kunada wg Bułhakowa, 1987; *Czarnej maski* i *Raju utraconego* Pendereckiego, 1988, 1993; *Nabucco* Verdiego, 1992. Monumentalna scenografia do *Nocy listopadowej* respektuje „dramat miejsca", wpisany w tę sztukę przez Wyspiańskiego, i nawiązuje do romantycznej ikonosfery (Teatr Narodowy, Warszawa 1997). Charakterystyczną cechą scenografii Majewskiego (od roku 1992 Kreutz-Majewskiego) jest „wieloznaczność, wielowarstwowość intelektualna i plastyczna, zespalanie wielu kierunków artystycznych, łączenie romantyczności z ironią i symboliką. Jego świat jest piękny i straszny" (Strzelecki, Matynia, 1992, s. 6). Majewski równolegle ze scenografią uprawia od lat malarstwo, tworząc właściwie w obu tych dziedzinach wspólny kod znaków, odwołujący się do sfery podświadomości. Ulubione jego rekwizyty malarskie – drewniane ptaki, latawce – można odnaleźć w jego scenicznych wizjach, zawsze wyrażających wielkie idee i wielkie emocje. Widać to zwłaszcza w ostatnich pracach zrealizowanych zarówno dla wielkich scen operowych, jak też dla skromnego, lecz bardzo eksponującego plastykę, zakopiańskiego Teatru im. Witkacego (*Np. Edyp* wg Sofoklesa, *Tragedia szkocka* wg *Makbeta* Szekspira).

Odmiennie potoczyły się losy KRYSTYNY ZACHWATOWICZ, która również wyszła z krakowskiej szkoły Karola Frycza i należy dzisiaj do najwybitniejszych polskich scenografów. Manifestując niezmiennie postawę „służebności" wobec koncepcji reżysera, za najważniejsze uważa osiągnięte z nim porozumienie. Według tej dewizy, deklarowanej wielokrotnie publicznie, Zachwatowicz podporządkowuje się również autorowi, w tym mianowicie znaczeniu, że szuka inspiracji przede wszystkim w napisanym przez niego tekście i dąży do zinterpretowania go najwłaściwszymi środkami plastycznymi, starając się nie naruszać jego integralności. Taką postawę twórczą manifestowała Zachwatowicz już w latach sześćdziesiątych, gdy rozpoczynała swoją wieloletnią współpracę ze znakomitymi reżyserami i pozostała jej wierna do dzisiaj, znajdując jednocześnie drogę do wyrażenia swojej indywidualności. Już w roku 1960 zdobyła uznanie scenografią do *Ślubu* Gombrowicza, w której wykorzystała koncepcję *objets trouvés*, wyprzedzając późniejszą teatralną modę. Zniszczone karoserie samochodowe, blaszanki na ropę, pogięte kraty i łańcuchy stworzyły niekonwencjonalne środowisko gry. Jest współtwórczynią, rozumianych jako *summa* dokonań, teatrów: Jerzego Jarockiego (dwie wersje *Matki* Witkacego, 1964 i 1972) i Konrada Swinarskiego (*Nie-Boska komedia* Krasińskiego, 1965; *Sen nocy letniej* Szekspira, 1970; *Dziady* Mickiewicza, 1973, tylko kostiumy), a przede wszystkim Andrzeja Wajdy, z którym przygotowała m.in. *Noc listopadową*, 1974; *Wesele*, 1991 i *Klątwę*, 1997 Wyspiańskiego oraz wielki cykl z powieści Dostojewskiego, nazywany „teatrem sumienia" (*Biesy*, 1971; *Nastasja Filipowna*, 1977 wg *Idioty; Zbrodnia i kara*, 1984).

W jej dorobku są również scenografie do historycznych i ważnych inscenizacji: *Jak wam się podoba* Szekspira w reżyserii Krystyny Skuszanki (1966) i *Burzliwego życia Lejzorka Rojtszwanca* Erenburga w reżyserii Jerzego Krasowskiego (1961).

Należący do tej samej formacji KAZIMIERZ WIŚNIAK, malarz, rysownik i scenograf, był w 1959 r. jednym z założycieli krakowskiej Piwnicy pod Baranami i jako rysownik zadebiutował w „Przekroju". Potem dopiero ukończył Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii w krakowskiej ASP (u prof. Frycza i Stopki). Współpracował z licznymi teatrami w kraju (Katowice, Poznań, Warszawa, Wrocław), jednak najważniejsze prace zrealizował w Starym Teatrze w Krakowie z Konradem Swinarskim: *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira (1971), *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (1974) oraz z Andrzejem Wajdą (*Z biegiem lat, z biegiem dni...*, 1978), a także w poznańskim Teatrze Nowym za dyrekcji Izabelli Cywińskiej (*Giganci z gór* Pirandella, 1973; *Oni* Witkacego, 1975). W warszawskim Teatrze Dramatycznym za dyrekcji Gustawa Holoubka projektował scenografie do inscenizacji Jerzego Jarockiego: *Na czworakach* Różewicza (1971), *Rzeźni* Mrożka (1975) i *Króla Leara* Szekspira (1977), gdzie przestrzeń sceny wypełniał ogromny podest w formie znaku nieskończoności (jedna z najwybitniejszych scenografii szekspirowskich w historii teatru polskiego). Jednak najwięcej prac stworzył dla Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego: *Jasełka* (1961), *Walka Jakuba z Aniołem* (1978),



Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Konrad Swinarski, scenografia Kazimierz Wiśniak, Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie, 1974

Wesele Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Bronisław Dąbrowski, scenografia Andrzej Stopka, Teatr im. Słowackiego w Krakowie, 1956

Ogród miłości (1966), *Bagaże* (1968), *Spór* (1978), *Gardenio i Celinda* (1990), *Kaprys* (1995), a także w teatrze żywego słowa (*Marat-Sade* Weissa, 1967; *Gra w zabijanego* Ionesco, 1973; *Androkles i lew* Shawa; *Kubuś Fatalista i jego pan* Diderota, 1988; *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, 1989). Jest scenografem wszechstronnym, odnajduje się w rozmaitych epokach i stylach plastycznych oraz poetykach literackich, zawsze jednak podporządkowuje swoją propozycję prymatowi tekstu i reżyserskiej wizji spektaklu.

ANDRZEJ STOPKA (1904 – 1973), uczeń Mehoffera i Frycza, wykształcił wielu ze wspomnianych tutaj scenografów środowiska krakowskiego. Już jego prace z lat czterdziestych i pięćdziesiątych – np. *Kaukaskie kredowe koło* Brechta – miały indywidualny ton, jednak dopiero później, współpracując z Kazimierzem Dejmkiem, stworzył własną wersję plastyczną teatru narodowego, zanurzonego w historii i tradycji. Bodaj pierwszy po Drabiku, z niespotykanym rozmachem odwołał się do konwencji stylizacji staropolszczyzny. Powstała seria prac nawiązujących do architektury ludowej i szopki: *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (1961), *Żywot Józefa* Reja (1965), *Dziady* Mickiewicza (1967, w których były nawiązania do architektury jasełek i Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza). Za arcydzieło polskiej plastyki teatralnej uważa się *Słowo o Jakubie Szeli* Jasieńskiego (1962), w którym Stopka przetworzył inspiracje z architektury ludowej, dając dwupiętrowy

pomost z surowych grubych bali i desek, działając kolorem bardzo oszczędnie. „Wśród szarości, brązów w wielu gamach skrzyła się różowość, czerwień jak uderzenie" (Wodzinowska-Stopkowa, 1989, s. 181). Niezwykle oryginalnie rozwiązał Stopka scenografię do *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego (1969), gdzie góralszczyzna (ciosany z desek dwór Odysa) skojarzona została z aluzjami do antyku, np. w kostiumach powtarzał się ornament greckiego meandra.

Z tego samego źródła inspiracji, z ludowego folkloru, wyrosła twórczość ADAMA KILIANA, wybitnego kolorysty, który wykorzystuje sztukę zdobniczą Krakowa i Podhala, szopkę i góralską malowankę na szkle. Kilian z upodobaniem sięga po naturalne tworzywo, zwłaszcza wiklinę, z której powstają nie tylko elementy dekoracji, lecz również maski dla aktorów, a nawet całe postaci; wykorzystuje też surowe drewno, słomę, odkrywając ich walory teatralne. Pracuje przede wszystkim w teatrach lalkowych, najdłużej był związany z warszawskim Teatrem Lalka, gdzie z Janem Wilkowskim stworzył arcydzieło, przedstawienie *O Zwyrtale Muzykancie, czyli jak góral dostał się do nieba* (1958). Jest on również autorem licznych prac w teatrach dramatycznych (najsłynniejsza to *Wesele* Wyspiańskiego w konwencji ludowej szopki, zrealizowane z Adamem Hanuszkiewiczem, 1963). W ostatnich latach przygotował wraz z synem Jarosławem kilka przedstawień na scenach dramatycznych: *Królewicz i żebrak* wg Twaine'a i *Przygody Sindbada Żeglarza* Leśmiana (Teatr Miejski Gdynia), *Balladyna* Słowackiego (Teatr Polski, Szczecin i Teatr Powszechny, Warszawa), *Pastorałka* Schillera (do której wielokrotnie powracał – ostatnia wersja Teatr Polski, Warszawa 1996) i *Sen nocy letniej* Szekspira (Teatr Polski, Warszawa 1998).

Całkowicie osobne miejsce w polskiej scenografii zajmuje niewielka pod względem liczby realizacji, ale niezmiernie oryginalna twórczość PIOTRA POTWOROWSKIEGO (1898 – 1962). Ten wybitny malarz kapista, uczeń Józefa Pankiewicz i Ferdynanda Legéra, przeniósł na scenę swój warsztat plastyczny, jakby manifestacyjnie lekceważąc możliwości bogatego instrumentarium teatru, a zarazem jego inscenizacyjną tradycję (np. polskiego teatru monumentalnego). Komponował obraz sceniczny płasko, w dwóch wymiarach, w stylu bliskim tzw. malarstwu naiwnemu; stałymi elementami były rozmalowane abstrakcyjnie duże płótna (wyjąwszy scenografię do *Fausta* Goethego w teatrze poznańskim, bliską ideom konstruktywistycznym). W *Weselu* (1958) z izby chaty bronowickiej pozostały tylko dwie boczne ściany z oknem: scenę wypełniało płótno horyzontu z obrazem przedstawiającym zaorane pole. Plastyka Potworowskiego okazała się „demonstracyjnie malarska, bo negująca bez ostentacji wszelką technikę, jako zbędną dla wyczarowania świata" (Strzelecki, 1984, s. 30), również w pozostałych pracach dla teatru: w *Zawiszy Czarnym* Słowackiego (1961), *Historii fryzjera Vasco* Schehadé (1961), *Dziadach* (1962).

Wesele Stanisława Wyspiańskiego. Reżyseria Adam Hanuszkiewicz, scenografia Adam Kilian, Teatr Powszechny w Warszawie, 1963

Powiedzmy na koniec, że poza krakowską i warszawską szkołą scenografii pozostali wybitni plastycy, wywodzący się z innych ośrodków, najczęściej absolwenci wyższych szkół plastycznych Łodzi i Poznania: Iwona Zaborowska, Zbigniew Bednarowicz, wykształcony w Paryżu Henri Poulain.

Formacja pokoleniowa lat siedemdziesiątych

Lata siedemdziesiąte, lata świetności polskiego teatru, nie przyniosły już tak wyrazistej formacji pokoleniowej scenografów jak dziesięciolecia poprzednie. Choć na pewno, co widać z dystansu lat, ważne okazało się wejście na sceny kilku młodych scenografów: Zofii de Ines Lewczuk, która świetnie debiutowała *Anną Livią* wg Joyce'a, tworząc przestrzeń oniryczną i metaforyczną, ale jednocześnie naznaczoną specyficznym „biologizmem", Wacława Kuli (*A jak królem, a jak katem będziesz* wg Nowaka), Urszuli Kenar (*Jak wam się podoba* Szekspira, *Koczowisko* Łubieńskiego), Grażyny Żubrowskiej, Ewy Tęczy. Anna Sekuła w latach osiemdziesiątych należy już do najciekawszych interpretatorów klasyki, zwłaszcza rodzimej (m.in. świetne kostiumy fredrowskie). Podobnie Urszula Kenar, która najlepsze prace stworzyła z reżyserem Tadeuszem Bradeckim (*Pan Jowialski* Fredry, *Wiosna Narodów w Cichym Zakątku* Nowaczyńskiego). Wywodzący się z poznańskiego środowiska plastycznego Henryk Regimowicz opracował m.in. *Kordiana* Słowackiego (1971), *Opowieści lasku wiedeńskiego* Horvatha (1973) i *Korzenie* Weskera (1976). Sławomir Dębosz był głównie scenografem Macieja Prusa (*Noc listopadowa*, *Dziady*). Jadwiga Mydlarska-Kowal związała się najpierw z Wrocławskim Teatrem Lalek, a następnie również ze scenami dramatycznymi (*Król umiera, czyli ceremonia* Ionesco, *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta). Z reżyserem Krzysztofem Zaleskim pracowali Wiesław Olko i Krzysztof Baumiller (*Ksiądz Marek* Słowackiego, Teatr Dramatyczny, Warszawa 1983).

Jerzy Juk Kowarski wniósł do scenografii tamtych lat dyscyplinę indywidualnego myślenia przestrzenią, wynikającą z jego wykształcenia architekta; każdą z prac komponował w rygorach intelektualnej interpretacji, z której wynikał ostateczny kształt sceny. Pracował chętnie w poznańskim Teatrze Nowym, gdzie dał serię scenografii do przedstawień młodego reżysera Janusza Nyczaka: *Awantura w Chioggi* Goldoniego, *Letnicy* Gorkiego, *Czerwony kogut leci wprost do nieba* wg Bulatovicia. Przełomowym momentem w jego biografii stało się spotkanie z Jerzym Jarockim, które zaowocowało wieloletnią współpracą, poczynając od *Wiśniowego sadu* Czechowa (1975, Stary Teatr); Kowarski zaprojektował przestrzeń-pudełko, wysoki, pusty pokój o ścianach wyłożonych przybrudzoną tapetą i podłodze z białych desek. Ta przestrzeń sprawiała wrażenie opuszczenia, także zniszczenia, lecz nie sugerowała od pierwszych minut przedstawienia atmosfery chłodu i beznadziejności – powstawała ona stopniowo, w miarę rozwoju akcji. Dwukrotna realizacja *Pieszo* Mrożka (PWST, Kraków 1980 i Teatr Dramatyczny, Warszawa 1981) dała Kowarskiemu możliwość zmierzenia się z materią tego dramatu w całkowicie odmiennych przestrzeniach, jednak zamysł generalny pozostał ten sam, choć na dużej scenie Dramatycz-

nego, wydłużonej specjalnie ku widowni, wielki teatr polskiej historii przełomu 1944 – 1945 roku nabrał oddechu i powietrza. W finale, pod sufitem sali przesuwały się, małe jak zabawki, samolociki z czerwoną gwiazdą zwycięskiej armii. *Życie snem* Calderóna w imitacji Jarosława Rymkiewicza było jednym z najważniejszych przedstawień polskiego teatru lat osiemdziesiątych i popisem dyscypliny myślenia scenografa, który stworzył bardzo pojemny znaczeniowo układ przestrzeni. W mrocznej scenerii, poddanej regułom poetyki snu, zostały zderzone elementy rozmaitego pochodzenia kulturowego i historycznego: koloryt hiszpański niektórych kostiumów sąsiadował z rosyjskimi walonkami i czapką „uszanką" oraz mundurami polskimi z XIX wieku. Ten eklektyzm współgrał z koncepcją reżysera, który z dramatu Calderóna wyprowadził gorzką baśń o Polsce, będącej – jak Szekspirowska Dania w *Hamlecie* – więzieniem, i o Polakach, z ich skłonnością do narodowej mitologii, do apologii czynu niepodległościowego. Segismundo, ubrany w poszarpany mundur podchorążego, w butach spadających z nóg, tańczył w finale swój tragikomiczny, chocholi taniec z hołubcami. Kowarski nie okazywał nigdy skłonności do plastyki bogatej, pełnej przepychu, w jego pracach panuje rygor samoograniczenia, widoczny w celowości i plastycznej wyrazistości każdego rozwiązania: detalu (który bardzo często jest „gotowy", nie zaś sceniczną imitacją) czy kostiumu. W *Portrecie* Mrożka pokój-klatkę z jasnymi ścianami i wylakierowaną podłogą „ocieplały" nieliczne meble (Stary Teatr 1988). Wiwisekcja fenomenu stalinizmu, zła, któremu poddali się wszyscy, zarówno współtwórcy, jak dziedzice tej ideologii, dokonywała się w sterylnej, laboratoryjnej przestrzeni (tylko na początku pojawiał się dosłowny cytat rzeczywistości sprzed lat – portret Stalina). Lata dziewięćdziesiąte przyniosły następne ważne realizacje z Jerzym Jarockim: *Ślub* Gombrowicza (1991), *Pułapkę* Różewicza (1993) i *Fausta* Goethego (1997).

Scenografia w teatrze autorskim

Dwie ostatnie dekady teatru polskiego to okres dynamicznie rozwijających się poszukiwań plastyków, których ambicją jest tworzenie własnego teatru autorskiego. Obok Cricot 2 Tadeusza Kantora, zajmującego miejsce całkowicie osobne; a także Teatru Studio Józefa Szajny, pojawiają się teatry twórców młodszej generacji, których odrębność rysuje się coraz mocniej. Należą one do różnych nurtów, od tzw. alternatywy przez teatry studenckie po oficjalne, repertuarowe.

JERZY GRZEGORZEWSKI, plastyk i reżyser, od debiutu jest związany z teatrami zawodowymi. Plastyka jego przedstawień od początku budziła kontrowersje wśród krytyków (np. wykorzystanie w *Irydionie* Krasińskiego wielkich drewnianych kół-szpuli, na które nawija się na budowach kable, 1970). W swoich scenografiach Grzegorzewski odchodzi od realiów czasu

i miejsca historycznego wpisanych w dramat. Sytuuje jego tekst – zdekonstruowany – we własnej rekwizytorni przedmiotów „gotowych", do których należą: skrzydła samolotu, pantografy tramwajowe, struny i czarne pudła fortepianu, drewniany magiel, staroświecki aparat fotograficzny na statywie, błyszczące suwaki puzonów, gabloty ze szkła lub pleksiglasu z metalowymi pulpitami do nut. To jest stałe instrumentarium jego teatru, z którego za każdym razem buduje inną przestrzeń, nigdy nie uciekając się do imitacji prawdziwych wnętrz czy jednoznacznego określania miejsca akcji. Tworzy swoją własną, oryginalną konwencję wiarygodności fikcji scenicznej. Ważnym jej elementem jest demonstracyjnie odsłonięta „kuchnia" teatru, maszyneria sceny, co łamie iluzję „pudełka" scenicznego i tradycyjną relację z widownią. Bodaj najbardziej szokowała scenografia Grzegorzewskiego w inscenizacjach klasyki (*Wesele* Wyspiańskiego, 1977; *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, 1979; *10 portretów z czajką w tle* wg Czechowa, 1980; *Wujaszek Wania* Czechowa, 1994; *Dziady – Improwizacje*, 1987 i *Dziady – 12 Improwizacji* Mickiewicza, 1996). W przedstawieniu *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego porywającą plastycznie wizję sceniczną narodowego dramatu, współtworzył scenograf Andrzej Kreutz-Majewski (Teatr Narodowy, Warszawa 1997).

Młodszy od Grzegorzewskiego KRYSTIAN LUPA, scenograf i reżyser, ma również własną koncepcję plastyki w widowisku, bliską sztuce symbolicznej. W jego przedstawieniach czas i przestrzeń nabierają magicznych znaczeń, podobnie jak przedmioty-rekwizyty, którym nadaje specjalną funkcje dramaturgiczną. W *Pragmatystach* Witkacego czerwona kula, grzebień i rurka były źródłami napięć pomiędzy postaciami, w *Kolacji* – kółko zawieszone na nitce jak wahadło i gipsowe popiersie stojące na stole, podobnie w *Ślubie* – nóż, jabłko i łyżka. Specjalnie nacechowane znaczeniami jest w przedstawieniach Lupy otwarte okno, które symbolizuje przeżycie głębi, stanowi łącznik pomiędzy człowiekiem i światem. Powtarzające się warianty przestrzeni, pokoje-klatki, są – jak pisze krytyka – miejscami „ujawniania, nie tylko sensów dzieła literackiego, lecz jaźni autora". Zamykał je Lupa od strony widowni „czwartą ścianą" – ramą z naciągniętą siatką, podzieloną na kwadraty, jak szkic rysunku technicznego, którego istotą jest precyzyjne studium. W *Kolacji* i *Marzycielach* odcięta siatką scena wyglądała jak akwarium czy gablota teatralnego laboratorium. Walory przestrzeni w teatrze Lupy kreuje też światło, którym posługuje się po mistrzowsku.

Niewątpliwie kontrowersyjnym zjawiskiem jest teatr JANUSZA WIŚNIEWSKIEGO, grafika i reżysera, który najpierw w poznańskim Teatrze Nowym, a potem we własnym zespole, wypracował efektowną plastycznie konwencję parodii, drwiny i przejaskrawienia, hojnie czerpiąc z estetyki kiczu i ze sztuki masowej naszego wieku (*Balladyna*, 1979; *Panopticum à la Madame Tussaud*, 1982; *Koniec Europy*, 1984; *Olśnienie*, 1990; *Życie jest cudem* 1992). W przedstawieniach Wiśniewskiego powtarzał się, z nie-

wielkimi modyfikacjami, dyspozytyw sceny przypominający pokój-klatkę z nisko podwieszonym sufitem, oświetlony od dołu światłem staroświeckiej rampy. W tej przestrzeni pojawiały się postaci jak z fotoplastykonu, cyrku lub tandetnej rewii, grupując się niczym na starej fotografii. Takie stop-klatki stosował Wiśniewski w funkcji kody przedstawienia.

Próby tworzenia teatru narracji plastycznej podejmowane są również poza ramami teatrów instytucjonalnych, zawodowych. Od roku 1970 do dzisiaj działa Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, prowadzona przez LESZKA MĄDZIKA. Każde jej przedstawienie jest dziełem bardzo indywidualnej kreacji, w której rozważa się ludzką kondycję i dramat istnienia (*Ecce homo*, *Narodzenie*, *Wieczerza*, *Włókna*, *Ikar*, *Zielnik*, *Wędrowne*, *Brzeg*, *Pętanie*, *Wrota*, *Tchnienie*, *Szczelina*, *Kir*). Bezsłowne spektakle Mądzika są seansami form plastycznych, z którymi współdziałają aktorzy, z zasady ukryci za maską lub elementem scenografii. Tworzywem tych przedstawień są – poza muzyką i sferą dźwięków – mrok, głębia przestrzeni i światło, „specjalny sens mają również momenty wyłaniania się i oddalania oraz przybliżania w mroku kolejnych obrazów, momenty, w których przedmioty stopniowo zyskują bądź przeciwnie – tracą swą namacalność i kontur" (Paweł Konic, *Leszek Mądzik*, w: *Polska plastyka*, 1991, s. 41). W tym autorskim teatrze mamy do czynienia z narracją plastyczną w wysublimowanej formie – w obrazach Mądzika jest piękno i dramatyczne rozdarcie egzystencji ludzkiej, odwieczna gra pomiędzy tym, co rzeczywiste i namacalne, a nieodgadnione.

Teatrem plastyka jest również, zaliczana do scen alternatywnych, Akademia Ruchu. Od 1973 r. kierowana przez Wojciecha Krukowskiego, łączy akcje plastyczne z pantomimą. Do najciekawszych zjawisk należą także Teatr Ognia i Papieru Grzegorza Kwiecińskiego oraz parateatralne akcje i happeningi Janusza Bałdygi, Jerzego Kaliny i Zbigniewa Warpechowskiego. Interesujące inicjatywy podejmują absolwenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wychowankowie profesora Andrzeja Sadowskiego i Marcina Jarnuszkiewicza. Od Sadowskiego, autora dzieła wyjątkowego, oprawy scenograficznej do wszystkich oper Wolfganga Amadeusza Mozarta, zrealizowanego w Warszawskiej Operze Kameralnej, młodzi plastycy przejęli dewizę „organiczności teatralnej wizji", w której „aktorstwo, inscenizacja, muzyka, funkcjonują wspólnie z tym, co nazywa się dekoracjami teatralnymi, ale już dawno nimi nie jest" (z wywiadu udzielonego Barbarze Osterloff w marcu 1995 – nagranie w archiwum autorki). Oryginalną próbą teatralizacji form plastycznych były bezsłowne przedstawienia Teatru Akademia: *Pojazd* (1991) autorstwa Dariusza Kunowskiego i Katarzyny Jarnuszkiewicz i *Łagodna* wg Dostojewskiego (1995, w której główną bohaterkę grała animowana lalka-kukła). Niezależnie od tej „offowej" działalności młodzi scenografowie rozpoczęli pracę w teatrach zawodowych: Kunowski zrealizował m.in. *Ślub* Gombrowicza (1991), wykorzystując jako dominujące tworzywo szary papier pakowy, Jarnuszkiewicz przygotowała dla Teatru

Telewizji *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka bez bajkowej feerii, eksponując urodę naturalnych tworzyw i detali z epoki (w latach następnych pracowała głównie z mężem, jako autorka kostiumów do reżyserowanych przez niego przedstawień, np. *Do Damaszku* Strindberga, *Koniec półświni* Kajzara, *Brand* Ibsena). Do tej samej formacji z warszawskiej ASP, należą: Agnieszka Zawadowska (*Polowanie na karaluchy* Głowackiego), Elżbieta Tolak, Marek Chowaniec, Magdalena Maciejewska (*Trzy siostry* Czechowa), Dorota Kołodyńska (*Przemiana* wg Kafki, *Prawiek i inne czasy* wg Tokarczuk), Justyna Łagowska.

Scenografowie uważani kiedyś za uzurpatorów i krytykowani za dążenie do hegemonii, mają od roku 1991 placówkę, która dokumentuje i bada ich twórczość, przygotowuje ekspozycje monograficzne i tematyczne, prowadzi działalność popularyzatorską – Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach. Prowadzi je scenograf Jerzy Moskal. Od roku 1986 mogą też prezentować swoje plastyczne koncepcje teatralne na katowickich Spotkaniach Teatru Wizji i Plastyki (wystawiają również swoje prace). Przyjeżdżających tu artystów różnych pokoleń i środowisk, także lalkarskich, łączy jedno – próbują przeniknąć do wrażliwości widza przede wszystkim poprzez język plastyki. „Czy oznacza to – pytała Marta Fik – że teatr polski zdominowała wyobraźnia scenografów? Jeśli chodzi o teatr alternatywny, na pewno tak się stało. Natomiast w teatrze instytucjonalnym, zawodowym to nie nastąpiło. Niezależnie od zasług artystycznych i wpływu na wyobraźnię sceniczną, w teatrze wciąż najwięcej znaczy tekst literacki i aktor. Wraz ze zmianą sytuacji politycznej wartości te w dodatku rosną w cenie" (Marta Fik, *Teatr polski ostatniej dekady*, w: *Polska plastyka*, 1991, s. 12). Wydaje się jednak, że tę diagnozę zweryfikował mijający czas; dzisiaj krytycy teatr kreacyjny tworzony przez plastyków – Tadeusza Kantora, Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupę i innych – skłonni są uznać za najważniejsze zjawisko teatralne naszych czasów (patrz hasła: *Teatr autorski*, *Teatr alternatywny, Reżyseria. Inscenizacja).*

Scenografia ostatniej dekady

Historyczny dla teatru polskiego rok 1989 zapoczątkował ważne przemiany w sposobie funkcjonowania organizmów teatralnych w obliczu zagrożenia komercjalizacją, a przede wszystkim zmiany w świadomości środowiska i w scenicznej estetyce. Nie stanowi on jednak wewnętrznej cezury w dziejach powojennej polskiej scenografii, jak był nią wspomniany już rok 1956. Nie zmieniły się radykalnie konstytutywne, od lat uważane w świecie za wyróżniające, cechy polskiej plastyki teatralnej – jej koloryzm i metaforyczność; nie pojawiły się też nowe zjawiska i nurty plastyczne (chociaż wyraźny okres świetności przeżywa np. scenografia teatru lalkowego). Naszej scenografii, jak się zdaje, nie grozi inwazja techniki,

występująca w teatrach światowych, gdzie powstają widowiska w ogóle bez dekoracji i rekwizytów – zastępowanych techniką elektroniczną (aktorzy grają w nie istniejących wnętrzach, z nie istniejącymi rekwizytami, które są wyczarowywane na czas spektaklu elektroniczno-laserową magią). U nas natomiast wielkim, szeroko reklamowanym wydarzeniem stało się wprowadzenie efektów laserowych do musicalu *Metro*; zaś na nowo otwartej scenie Teatru Narodowego wyposażenie oświetleniowe okazało się niewystarczające na potrzeby wielkiego widowiska *Nocy listopadowej*; trzeba było, jak mówią fachowcy, „doświecać" z dodatkowych źródeł światła. Problemy wyposażenia teatrów i techniki scenicznej mają istotny związek ze sztuką scenografii, ale nie one rozstrzygają ostatecznie o jej kształcie, tylko twórcze „myślenie teatrem" plastyków, z których znaczna część doskonale wypowiada się w ramach teatru literackiego, w ścisłej współpracy z reżyserami.

Do tej formacji indywidualności należy Zofia de Ines, która pracowała m.in. z Adamem Hanuszkiewiczem (*Fedra* Racine'a, *Mąż i żona* Fredry), Krzysztofem Babickim (*Affabulazione* Pasoliniego, *Termopile polskie* Micińskiego, *Irydion* Krasińskiego), Henrykiem Tomaszewskim (*Protesilas i Laodamia*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Rycerze króla Artura*, *Perykles*, *Syn marnotrawny*, *Sen nocy letniej*), szybko zdobywając opinię mistrzyni teatralnego kostiumu, który precyzyjnie dopasowuje do warunków psychofizycznych wykonawcy roli. Projektuje w sposób niekonwencjonalny, często bez uprzednich szkiców, formując kostium bezpośrednio na ciele aktora. Chętnie nadaje mu charakter synkretyczny, kojarzy elementy odległych w czasie stylów historycznych z elementami mody dzisiejszej, eksponuje archetypy kobiecości i miesza znaki płci (np. w *Snach* wg Lautréamonta). Uchodzi za specjalistkę w repertuarze klasycznym; ważne miejsce w jej dorobku zajmują projekty do sztuk Słowackiego (*Kordian*, *Fantazy*) i Szekspira w reżyserii Macieja Prusa. W *Ryszardzie III* (Teatr Polski, Warszawa 1993) jedynym i niezmiennym elementem architektonicznym był, przecinający scenę na ukos, drewniany podest, przypominający o dwupoziomowości sceny elżbietańskiej – machina śmierci i zarazem szafot. W komedii *Stracone zachody miłości* (1993) miejscem akcji był ogród, zaznaczony szpalerem wysokiego żywopłotu, na którego tle pięknie eksponowano bogate kostiumy. Pustą scenę w *Królu Lirze* ożywiły wyrafinowane w kroju i kolorystyce kostiumy (Teatr Narodowy 1998). Z Krzysztofem Nazarem powstały: *Mizantrop* Moliera, *Mein Kampf* Taboriego (1992) i *Król Ubu* Pendereckiego (1993). Z Zofią Kalińską: *Nominatae filiae* (1988) i *Wyprzedaż kobiet demonicznych* (1990).

JAN POLEWKA, uczeń Andrzeja Stopki, malarz, grafik, autor limeryków i felietonów (drukowanych na łamach „Teatru" i „Didaskaliów"), swobodnie czuje się w różnych stylach i epokach historycznych, ale szczególnie bliska jest mu tradycja włoskiego teatru renesansowego, *commedia dell'arte*. To pokrewieństwo wyraża się m.in. w bogactwie kolorystyki,

Król Jeleń Carla Gozziego. Reżyseria Leszek Piskorz, scenografia Jan Polewka. Teatr Groteska w Krakowie, 1990

z przewagą ciepłych barw, i w dowcipie jego prac. Od czasu, kiedy zrealizował *Króla Jelenia* Gozziego, (Teatr Współczesny, Warszawa 1972) pracuje ze specjalistą w tym repertuarze, z włoskim reżyserem Giovannim Pampiglione. Realizują wspólnie nie tylko jednak klasykę, w Polsce (*Łgarz* Goldoniego, 1981; *Venezia, Venezia*, kostiumy, 1993) i we Włoszech (Gozzi, Goldoni, Molier), lecz również dramaty współczesne (*Bal manekinów* Jasieńskiego, *Romulus Wielki* Dürrenmatta). Z Kazimierzem Dejmkiem w

Teatrze Polskim w Warszawie Polewka pracował nad literaturą staropolską (*Uciechy staropolskie*, 1981; *Gra o narodzeniu i męce*, 1983), Fredrowską komedią (*Zemsta*, 1983 i 1988) oraz dramatem współczesnym (*Drzewo* Myśliwskiego, 1988). Do ważnych scenicznych partnerów Polewki należeli także: Jerzy Kreczmar (*Dziady kowieńskie*, *Pan Jowialski*), Jerzy Goliński (*Ptak*, *Śluby panieńskie*), Tadeusz Bradecki (*Wzorzec dowodów metafizycznych*, *Maksymilian Kolbe*), Bogdan Hussakowski (*Balladyna*, *Sonata Belzebuba*). Od lat związany jako scenograf i reżyser z krakowskim Teatrem Lalki i Maski Groteska, od roku 1990 do 1998 był Polewka tej sceny dyrektorem. Jego autorski spektakl *Mirómagia*, w oryginalnych i fantazyjnych formach, inspirowanych malarstwem Juana Miró i innych Hiszpanów, mówił o artyście w wieku XX, wieku ideologii totalitarnych (1993, Grand Premio 95 na Festiwalu Stregagatto w Rzymie).

ALEKSANDRA SEMENOWICZ, uczennica Jana Cybisa, zajmowała się najpierw malarstwem, a dopiero po studiach u Józefa Szajny – scenografią. Eksponowaną pozycję wśród polskich scenografów osiągnęła w stosunkowo krótkim czasie – w latach osiemdziesiątych – i to, co ciekawe, pracując w mniejszych ośrodkach teatralnych, np. w Teatrze im. Horzycy w Toruniu. W tym teatrze z Krystyną Meissner przygotowała m.in. *Sługę dwóch panów* Goldoniego (1986) i *Zmierzch* Babla (1986), prezentując najlepsze cechy swego warsztatu – „czystość" kompozycji podporządkowanej intencjom reżysera i zadaniom aktora, nieomylny smak, i zamiłowanie do szlachetnych materiałów, widoczne zwłaszcza w pięknych kostiumach. Z Januszem Nyczakiem w poznańskim Teatrze Nowym stworzyła jedną z najznakomitszych inscenizacji Fredry w polskim teatrze powojennym – *Damy i huzary* (1990), wprawdzie ze stylowymi kostiumami, ale nie we dworku, lecz w konstrukcji ruchomych ścian, które w finale odsłaniały... aktorską garderobę. Pracowała z Maciejem Prusem, Tadeuszem Łomnickim (*Ostatnia taśma Krappa* Becketta, *Ja, Feuerbach* Dorsta), Antonim Liberą (*Nie ja*, *Kroki* Becketta), Ireną Jun (*Mąż i żona* Fredry), Pawłem Łysakiem (*Wiśniowy sad* Czechowa).

BARBARA HANICKA, uczennica Lidii i Jerzego Skarżyńskich odkryta została przez Jerzego Grzegorzewskiego, który zapamiętał jej oryginalne rysunki na wystawie w warszawskiej Zachęcie. W Teatrze Studio od roku 1984 współtworzyła oniryczną poetykę jego przedstawień (*Pulapka*, *Powolne ciemnienia malowideł*, *Dziesięć portretów z czajką w tle* – tylko kostiumy, *Opera za trzy grosze*, *Tak zwana ludzkość w obłędzie*, *Usta milczą, dusza śpiewa*, *La Bohème*, *Don Juan*). Znakomite wyczucie stylu epoki pokazała w dwóch przedstawieniach Tadeusza Bradeckiego: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (Stary Teatr 1992) i *Saragossa* (Teatr Narodowy 1998), gdzie zaprojektowała dziesiątki kostiumów od hiszpańskich doby złotego wieku do dellartowskich. Jest również autorką scenografii w Teatrze Powszechnym w Warszawie (*Medea* Eurypidesa, *Sen nocy letniej*) i w Teatrze Ekspresji Wojciecha Misiury. Do najciekawszych jej prac należy scenogra-

Barbara Hanicka. Projekt kostiumu Don Juana, 1996

fia *Bzika tropikalnego* Witkacego w reżyserii Grzegorza Horsta, za którą dostała nagrodę na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych w roku 1997. Pokazała w tej pracy umiejętność komponowania i przekształcania przestrzeni, którą – w skromnych warunkach Teatru Rozmaitości – potrafiła optycznie pogłębić i rozszerzyć, tworząc jednocześnie Witkacowski klimat groteskowego przerysowania i erotycznego nienasycenia.

ANDRZEJ WITKOWSKI praktycznie jest scenografem jednego reżysera – Rudolfa Zioło. Krytyka nazwała jego prace „postmodernistycznymi", podkreślając swobodę, z jaką sięga po elementy – cytaty – z różnych stylistyk i dzieł, także teatralnych. Poetycki i jednocześnie autotematyczny teatr Zioły zawdzięcza Witkowskiemu rozwiązania, które na długo pozostają w pamięci – obrazy teatralnej feerii, żywiącej się odsłanianiem teatralnej „kuchni" (*Księżniczka Turandot*, 1990; *Sen nocy letniej*, 1992). Do *Płatonowa* Czechowa w reżyserii Jerzego Jarockiego powstała scenografia, która rozwijała się w czasie i w przestrzeni, dookreślała się stopniowo, w miarę rozwoju akcji (1994). Od pustej sceny z kilku krzesłami na początku, do wnętrza dworu, przez którego okna – zalane strugami deszczu – widać było przeciągający kondukt z zabitym sługą.

MIKOŁAJ MALESZA wywodzi się z białostockiego środowiska lalkarskiego, związał się z Towarzystwem Wierszalin i Piotrem Tomaszukiem, dla którego opracował *Turlajgroszka* (1991), *Merlina* (1993) i *Klątwę* Wyspiańskiego (1994). Tworzy świat zakorzeniony w ludowej kulturze rodzimego regionu, całkowicie odporny na zmieniające się teatralne mody i kulturowe kalki epoki mass mediów. Przy czym jest to „kosmos" poddany deformacji i karykaturze, jakby programowo niepiękny, choć w klimacie bliski przypowieści i baśni. Malesza chętnie stosuje „pierwotne" tworzywo, nadając mu znaczenie symboliczne: drewno, kamień, wodę, zgrzebne materiały (np. jutę). W *Klątwie* płonął prawdziwy ogień, który naprawdę trawił lalki-kukły dzieci Młodej: po raz pierwszy w historii polskiego teatru pokazano widzom tę scenę. Artysta ten realizuje również własne, poetyckie spektakle – *Jan Tajemnik* wg Leśmiana, *Pamiętaj o mnie*.

Umiejętność teatralnego widzenia spektaklu, i więcej – teatru, cechuje również twórczość PAWŁA DOBRZYCKIEGO. Ten absolwent krakowskiego Studium Scenografii od lat osiemdziesiątych pracuje na polskich scenach, najchętniej w tandemie z kilku wybranymi reżyserami: Michałem Ratyńskim (*Mefisto* Manna, 1983; *Gyubal Wahazar* Witkacego, 1985), Izabellą Cywińską (*Zorze* Schaeffera, 1985; *Dziewictwo* Gombrowicza, 1986), Eugeniuszem Korinem (*Dr Guillatin* wg *Dantona* Büchnera, 1985; *Ghetto* Sobola, 1991; *Czerwone nosy* Barnesa, 1993; *Maszyna zmian* Rice'a, 1998), Bogdanem Hussakowskim (*Wesele* Wyspiańskiego, 1987; *Żegnaj Judaszu* Iredyńskiego, 1988; *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, 1992). Dobrzycki wykłada też scenografię w krakowskiej ASP. „Świat plastyczny Dobrzyckiego – pisze Tadeusz Nyczek – a myślę tu także o jego oryginalnych rysunkach wystawianych tu i ówdzie w galeriach, jest przede wszys-

tkim świadectwem skamieniałych tęsknot albo (często równocześnie) rozsypanych wartości. Kamienne okręty, spękane mury, połamane sprzęty, nierzadko ściany podtrzymywane podpórkami, jakby scenograf pomylił kierunki i pokazał był dekorację, tę swoistą Potiomkinowską wioskę-atrapę. Nasza rzeczywistość, zdaje się mówić artysta, to tylko beznadziejny śmietnik jakichś marzeń, jakiejś mądrzejszej przeszłości" (Tadeusz Nyczek, *Paweł Dobrzycki*, w: *Polska plastyka*, 1991, s. 22).

Ten krótki przegląd indywidualności należy dopełnić nazwiskami najmłodszych scenografów: Doroty Morawetz, Jagny Janickiej i Małgorzaty Szczęśniak, która pracuje najczęściej z Krzysztofem Warlikowskim (*Elektra*, *Zimowa opowieść*, *Poskromienie złośnicy*). Ale przecież wielu innych scenografów zasługuje na pamięć, nawet jeżeli ich dorobek wydaje się mniej oryginalny czy mniej obfity, bo to dzięki nim zyskują oprawę plastyczną spektakle, które tworzą codzienność polskiego teatru. W tej codzienności odnaleźć można to, co jest siłą polskiej plastyki teatralnej: różnorodność rozwiązań plastycznych – kompozycji przestrzeni, relacji sceny i widowni, bogactwo faktur i materii, z których gest artysty tworzy świadectwa indywidualnego sposobu widzenia otaczającego nas świata.

Bibliografia

BABLET Denis, 1980, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Warszawa.

FIK Marta, 1976, *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze. O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i opracowanie Janusz Degler, t. 2, Wrocław.

FIK Marta, 1981, *Scenografia*, w: *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa.

FRYCZ Karol, 1976, *O teatrze i sztuce*, wybrał i wstępem opatrzył Alfred Wóycicki, Warszawa.

GALL Iwo, 1937, *Budowniczy tła scenicznego*, Warszawa.

KOECHER-HENSEL Agnieszka, 1990, *Współpraca Leona Schillera ze scenografami*, w: *Leon Schiller w stulecie urodzin 1887 – 1987*, pod red. Lidii Kuchtówny i Barbary Lasockiej, Warszawa.

KOSIŃSKI Jan, 1972, *Kształt teatru*, Warszawa.

KORZENIEWSKI Bohdan, 1973, *Pożegnanie z Muzą*, w: *O wolność dla pioruna w teatrze*, Warszawa.

KRAKOWSCY Piotr i Wojciech, 1976, *O scenografii krakowskiej w latach 1945 – 1960 (1965)*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2, Wrocław.

KRAKOWSKI Piotr, 1992, *Wojciech Krakowski – scenograf*, „Teatr", nr 6/7.

LABIRYNT zwany teatr. O przestrzeni teatralnej, 1994, katalog wystawy BWA, pod red. Anny Litak i Grzegorza Niziołka, Kraków.

MICHALIK Jan, 1985, *Scenografia*, w: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1983 – 1915. Teatr Miejski*, cz. I, vol. 2, Kraków – Wrocław.

MORAWIEC Elżbieta, MADEYSKI Jerzy, 1974, *Józef Szajna*, Warszawa.

KRZYSZTOF PANKIEWICZ, 40 lat pracy scenicznej 1956 – 1996, 1997, pod red. Jolanty Kotuły, Wyd. Teatru Polskiego, Warszawa.

JAN POLEWKA. Pole scenomagii, 1996, katalog wystawy, pod red. Anny Litak, Kraków.

POLSKA PLASTYKA teatralna. Ostatnia dekada, 1991, pod red. Barbary Osterloff i Agnieszki Koecher-Hensel, Warszawa.

PRONASZKO Andrzej, 1967, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, opracował Jerzy Timoszewicz, Warszawa.
TERESA ROSZKOWSKA. W 85 rocznicę urodzin 22 XI 1904 – 23 XI 1989, 1989, pod red. Jolanty Kotuły, Wyd. Teatru Polskiego, Warszawa.
STRZELECKI Zenobiusz, 1963, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa.
STRZELECKI Zenobiusz, 1971, *Kierunki współczesnej scenografii*, Warszawa.
STRZELECKI Zenobiusz, 1984, *Współczesna scenografia polska*, Warszawa.
STRZELECKI Zenobiusz, MATYNIA Andrzej, 1992, *Andrzej Majewski*, Warszawa.
TRETER Mieczysław, 1933, *Teatr a sztuki plastyczne. Uwagi o scenografii polskiej*, Warszawa.
WINCENTY DRABIK, 1936, praca zbiorowa, Warszawa.
WIŚNIAK Kazimierz, 1998, *Z życia scenografa*, Kraków.
WITZ Ignacy, 1970, *Andrzej Stopka*, Kraków.
WODZINOWSKA-STOPKOWA Wincentyna, 1989, *Portret artysty z żoną w tle*, Kraków.
ZACHWATOWICZ KRYSTYNA, 1991, wstęp Joanna Walaszek, Warszawa.

* * *

ART ET LIBERTÉ, 1990 [katalog wystawy polskiej scenografii], pod red. Mai Płażewskiej, Bruksela.
THE MAGIC OF THEATRICAL SPACE, 1995 [katalog ekspozycji polskiej scenografii na Praskim Quadriennale Scenografii 1995], pod red. Agnieszki Koecher-Hensel i Haliny Kasjaniuk, Warszawa.
„LE THEÂTRE EN POLOGNE" / „Theatre in Poland" 1995, nr 1 [monograficzny numer poświęcony scenografii polskiej – współpraca redakcyjna Barbara Osterloff i Agnieszka Koecher-Hensel].
„TEATR" 1994, nr 1 (numer poświęcony w dużej części Kazimierzowi Wiśniakowi).
„TEATR" 1995, nr 4 (numer poświęcony w dużej części Andrzejowi Sadowskiemu).

AKTORSTWO

Zbigniew Wilski

Aktorstwo w Europie * Narodziny aktorstwa polskiego * W niepodległej Polsce * Okres wojny * Kontynuacja tradycji przedwojennych, socrealizm, realizm i nowatorstwo * Awangarda

Aktorstwo w Europie

Aktorstwo to sztuka polegająca na tworzeniu postaci scenicznej działającej wobec publiczności, najczęściej – choć nie zawsze – na podstawie gotowego tekstu zwanego rolą. Aktor może dla odegrania danej postaci posługiwać się mimiką, gestem, ruchem i odpowiednim sposobem wygłaszania tekstu, a także kostiumem i charakteryzacją.

Tradycje aktorstwa europejskiego sięgają czasów starożytnej Grecji. Zawód aktorski był tam szanowany, dopiero w czasach rzymskich uznany został za poniżający. Jako przedstawicieli pogańskiego świata rozrywki potępiali aktorów wczesnochrześcijańscy ojcowie Kościoła, a lekceważący do nich stosunek utrzymywał się i w okresie rozkwitu teatru szekspirowskiego, i później w czasach Moliera. We Francji ekskomunikę wobec aktorów zniesiono dopiero w roku 1849. W Rosji do roku 1824 istniały teatry poddańcze. Pozycja zawodu aktorskiego zmieniła się na korzyść w XIX wieku. W jego drugiej połowie można już mówić o zaniku większości dawnych uprzedzeń, choć w wielu krajach (w tym w Polsce) odmawia się jeszcze aktorom uznania towarzyskiego.

Koniec wieku XIX przynosi nie tylko wzrost prestiżu aktora, ale też zasadnicze przemiany samej sztuki aktorskiej. Jedną z najważniejszych jest ograniczenie rozpowszechnionego w całej Europie systemu gwiazdorskiego, w którym jeden wybitny aktor tworzył wirtuozowską kreację na tle przeciętnego lub nawet miernego zespołu współwykonawców. Teatr naturalistyczny (m.in. Théâtre Libre André Antoine'a) odrzucił wszystkie dotychczasowe konwencje domagając się, aby aktor zachowywał się na scenie jak w „życiu". Hasła te stały się podstawą podjęcia w Moskwie przez Konstantego Stanisławskiego próby stworzenia nowej metody gry aktorskiej

opartej na „przeżywaniu", którą przeciwstawiał „sztuce przedstawiania", przy czym „metoda" wykraczała poza naturalizm, a osiągnięcie tzw. prawdy uzależnione było przede wszystkim od procesów wewnętrznych („podświadomość", „pamięć emocjonalna").

W stworzonych przez Stanisławskiego studiach Teatru Artystycznego działali ludzie od naturalizmu bardzo odlegli, jak Wsiewołod Meyerhold i Eugeniusz Wachtangow. Bardzo zróżnicowane próby odnowienia aktorstwa pojawiły się i na Zachodzie, m.in. Jacques Copeau we Francji. Znaczny wpływ na rozwój sztuki aktorskiej mieli przedstawiciele Wielkiej Reformy Teatralnej, głównie Adolphe Appia, a pośrednio także Edward Gordon Craig i Georg Fuchs. Ich teorie wpłynęły na sztukę konstruowania postaci przez aktora, który dotychczas sam decydował o kształcie swej roli, teraz zaś musiał się podporządkować koncepcji przedstawienia zaproponowanej przez inscenizatora. W tym też czasie na aktorstwo europejskie zaczęły oddziaływać tradycje teatrów Dalekiego Wschodu. Równocześnie repertuar, w którym w poprzednich epokach dominował na ogół jeden typ dramatu, stał się teraz bardziej zróżnicowany. Wszystkie te zjawiska sprawiły, że w XX wieku coraz trudniej mówić o jakimś określonym stylu dominującym w aktorstwie (patrz hasło *Reżyseria. Inscenizacja*).

W okresie pomiędzy wojnami pojawiły się w Europie nowe tendencje. W Rosji Wsiewołod Meyerhold stworzył teorię biomechaniki żądając od aktorów sprawności ciała właściwej cyrkowcom. We Francji Antonin Artaud w swych manifestach zwiastujących teatr okrucieństwa domagał się od aktorów zerwania z wszelką konwencją. W Niemczech pojawił się nurt aktorstwa ekspresjonistycznego, cechującego się wyrazistością słowa i gestu prowadzącą do stanów ekstatycznych. Na przeciwległym biegunie teorie Bertolta Brechta przez wprowadzenie „efektu obcości" skłaniały aktorów do gry „na zimno", z zachowaniem intelektualnego dystansu.

Istotny wpływ na aktorstwo teatralne zaczyna w tym czasie wywierać film, gdzie aktor do końca lat dwudziestych pozbawiony głosu zmuszony był zwiększać ekspresję mimiki i gestu. Do doskonalenia techniki głosowej przyczyniała się natomiast od lat dwudziestych praca w radio. W obu tych środkach przekazu aktor nie ma jednak bezpośredniego kontaktu z publicznością, co wpływa w istotny sposób na metody jego pracy.

Okres po drugiej wojnie światowej przynosi w Europie, a chyba w jeszcze większym stopniu w Ameryce, dalsze zróżnicowanie metod pracy i stylów aktorskich. Obok aktorów dysponujących tradycyjnym realistycznym warsztatem przydatnym przede wszystkim w repertuarze komediowym pojawiają się po obu stronach Oceanu wychowankowie Lee Strasberga (lub jego uczniów), którego metoda wykorzystuje obok osiągnięć systemu Stanisławskiego także odkrycia psychoanalityków. Odette Aslan wprowadza rozróżnienie pomiędzy aktorem „artaudyzującym", który podczas przedstawienia krzyczy i tarza się po ziemi, a aktorem „brechtowskim", u którego przeważa refleksja intelektualna. Teatr wyznaczający aktorowi tradycyjne

miejsce na scenie współistnieje z zespołami eksperymentującymi, pracującymi metodą kreacji zbiorowej, jak Living Theatre, lub wciągającymi publiczność do współuczestnictwa, jak Performance Group. Istotnego znaczenia nabierają prowadzone m.in. przez Eugenia Barbę i Petera Brooka, zapoczątkowane zresztą przez Jerzego Grotowskiego, instytuty badania metod aktorskich.

Narodziny aktorstwa polskiego

W Polsce, gdzie najdawniejszymi aktorami byli amatorzy – wykonawcy widowisk religijnych granych od XIII wieku oraz wędrowni wesołkowie (patrz hasło *Teatr ubogi*), w XVI wieku zaczęli pojawiać się u nas aktorzy cudzoziemscy przynoszący style i formy teatru znane z Europy Zachodniej. Teatry dworskie i magnackie nie posługiwały się aktorami zawodowymi. Nie doszło też w Polsce do przekształcenia się wędrownych wykonawców widowisk rybałtowskich w aktorów zawodowych. Pojawili się oni dopiero w momencie utworzenia z inicjatywy króla Stanisława Augusta w 1765 r. stałego zespołu polskiego dającego przedstawienia publiczne. Mimo trudnych początków sytuacja aktorów popieranych przez króla i jego otoczenie była lepsza niż w krajach sąsiednich. Francuski styl gry klasycznej konkurował u nas z wzorami niemieckimi i włoskimi reprezentującymi aktorstwo bardziej żywiołowe stosowane np. w dramach. Wpływy romantyzmu na grę aktorską zaznaczyły się w Polsce bardzo słabo. Powstawanie zespołów wędrownych znacznie powiększyło liczebność stanu aktorskiego.

Drugą połowę XIX wieku można nazwać „epoką gwiazd". Publiczność chodziła wówczas do teatru przede wszystkim po to, aby oglądać wybitnych aktorów w ich znakomitych kreacjach. W tym czasie wyróżnić można w Polsce dwa główne style aktorskie określane jako „szkoła warszawska" i „szkoła krakowska".

Pierwsza, bardziej tradycyjna, wywodząca się jeszcze ze stylu klasycznego, wyspecjalizowana przede wszystkim we francuskich *pièces bien faites*, dbała o wyrazistą deklamację i zasady eleganckiego zachowania się na scenie, nie stroniła jednak od patosu, rodem z melodramatu.

Druga, wiązana na ogół z osobą Stanisława Koźmiana jako inspiratora, charakteryzowała się większą oszczędnością środków, gruntowniejszym analizowaniem całości tekstu, pogłębieniem psychologicznej prawdy dialogu i zaczątkami gry zespołowej. Kraków, ze względu na większą swobodę repertuarową i łatwiejsze kontakty z Zachodem, stwarzał lepsze warunki do unowocześniania sztuki aktorskiej.

Za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego pojawiły się w Krakowie dramaty naturalistyczne, a w kilka lat później także symboliczne, za Józefa Kotarbińskiego repertuar poszerzył się o wielki teatr romantyczny. Stawiało to przed aktorami nowe zadania. Większy nacisk położono na mimikę i gest,

dużego znaczenia nabrała gra niema, umiejętność słuchania partnera, pojawiły się nastrojowe pauzy. Środkami tymi mistrzowsko posługiwał się Kazimierz Kamiński, wydobywając z każdej roli zawarte w niej podteksty, ale unikając przesadnej wyrazistości. Jego grę, składającą się z mnóstwa drobiazgowo opracowanych szczegółów, wiązano niekiedy z naturalizmem, nie dawała się ona jednak zamknąć w tym pojęciu. Bardziej jaskrawe, ale również niezwykle bogate w środki było aktorstwo Ludwika Solskiego, który swą indywidualność umiał ujawnić także w rolach epizodycznych, np. w słynnej sylwetce Starego Wiarusa w *Warszawiance* Wyspiańskiego. Z ówczesnych aktorek Wanda Siemaszkowa przejawiała najwięcej tendencji realistycznych, a najlepsze jej role należały do repertuaru naturalistycznego. Grę Ireny Solskiej cechowała nerwowość, wrażliwość oraz umiejętność stylizacji i przekazywania widowni pewnych treści symbolicznych, co predysponowało ją do występowania przede wszystkim w repertuarze modernistycznym. Stanisława Wysocka największym uznaniem cieszyła się w rolach tragicznych, którym nie wahała się nadawać cech monumentalnych. Umiała jednak także zadziwiać prostotą gry w rolach współczesnych.

Jak słusznie zauważył Jan Michalik, „granica pomiędzy aktorstwem naturalistycznym a «nastrojowym» czy «symbolicznym» bywa niezwykle trudno uchwytna" (Michalik, 1985, s. 134). Te same środki aktorskie, które w sztukach naturalistycznych służyły wydobyciu niuansów psychologicznych i nakreśleniu obrazu środowiska, w repertuarze modernistycznym używane były do budowania postaci chwiejnych, niedookreślonych oraz kształtowania nastrojów. W rolach tego rodzaju znacznie silniej mogła się natomiast ujawnić osobowość aktora, jego własne przeżycia i myśli. W kreowaniu postaci ze sztuk klasycznych oczekiwano od aktora nadal gry stylowej, właściwej epoce, w której dzieło powstało. Szersze wprowadzenie repertuaru poetyckiego przywróciło znaczenie słowu i postawiło przed aktorami zapomniane od lat wymagania pięknego mówienia wierszem. Początkowo prowadziło to do pustej deklamacji, wkrótce jednak wybitniejsi aktorzy, wśród których pierwsze miejsce w tej dziedzinie zajmował Michał Tarasiewicz, posiedli umiejętność łączenia pięknej, wydobywającej wszystkie walory wiersza deklamacji z precyzyjnym użyciem innych środków aktorskich. Wszystko to wskazuje, że w okresie Młodej Polski aktorzy zmuszeni byli stosować różnorodne środki, a także metody pracy, w zależności od sztuki, w której danego dnia występowali. Oczywiście elastyczność taką osiągali tylko najwybitniejsi, inni stosowali często środki właściwe dla innego typu utworów niż prezentowane. Z pewnością jednak na scenach Krakowa i Lwowa trudno wówczas mówić o jakiejś jednolitości stylu gry aktorskiej.

W Warszawie zmiany następowały znacznie wolniej. Gdy pod koniec XIX wieku na scenach warszawskich zaczęły pojawiać się utwory naturalistyczne, a potem także pierwsze zapowiedzi symbolizmu, wybitni skądinąd aktorzy Teatru Rozmaitości, przyzwyczajeni do występowania w sztukach

salonowych, okazali się w większości całkowicie bezradni. Podobnie było, gdy po rewolucji 1905 r. zezwolono na wystawienie w Warszawskich Teatrach Rządowych niektórych dramatów Słowackiego i Wyspiańskiego. Czołowi aktorzy warszawscy z perfekcją prowadzący konwersację w komediach salonowych, a od czasu do czasu występujący w melodramatach, te same środki próbowali stosować w dramacie nowoczesnym, w tragedii zaś łatwo popadali w powierzchowny patos. Zjawisko to pogłębiała całkowicie nieprzystosowana do zachodzących zmian reżyseria Warszawskich Teatrów Rządowych. Pojawienie się w Warszawie pierwszych teatrów prywatnych po roku 1905 nie zmieniło w tym względzie sytuacji, żaden z nich nie dysponował bowiem wybitniejszym zespołem aktorskim. Próba eksperymentów w zakresie gry aktorskiej, podjęta w Teatrze Artystycznym pod auspicjami Bolesława Leśmiana, miała charakter całkowicie efemeryczny.

Trzeba tu jeszcze dodać, że na scenach prowincjonalnych, i to zarówno wędrownych, jak i w stałych teatrach mniejszych miast, takich jak Poznań, Łódź czy Wilno, przeważało aktorstwo osadzone silnie w tradycji dziewiętnastowiecznej i na ogół nie stało ono na wysokim poziomie. Próby unowocześnienia zarówno repertuaru, jak i gry aktorskiej podejmowane np. za czasów dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi stanowiły tu wyjątek potwierdzający regułę.

Także sytuacja społeczna aktorów wędrownych nie uległa zasadniczym zmianom aż do odzyskania przez Polskę niepodległości. Brak akceptacji publiczności dla poczynań teatru powodował, że aktorzy nie otrzymywali gaży i niejednokrotnie znajdowali się na skraju nędzy.

Wędrowny tryb pracy nie sprzyjający stabilizacji życia rodzinnego, niski poziom intelektualny, a często i moralny domorosłych artystów, powodowały, że społeczności lokalne traktowały ich nadal jako ludzi niższej kategorii.

Nieco lepsza była sytuacja aktorów występujących w stałych teatrach mniejszych miast, jak Łódź czy Poznań, ktorzy przynajmniej na jeden sezon mieli byt zapewniony, a często pozostawali w danym mieście przez wiele lat, zbliżając się trybem życia do niższych warstw inteligencji. W chlubiących się długą tradycją i mających trwałe podstawy materialne teatrach Warszawy, Krakowa i Lwowa aktorzy, nawet średniej miary, zarabiali zupełnie nieźle, a wybitni artyści otrzymywali pensje na owe czasy zawrotne. Znaczna część członków tych zespołów miała też za sobą jakieś wykształcenie ogólne lub zawodowe. Nadal jednak, zwłaszcza w środowiskach mieszczańskich, utrzymywały się uprzedzenia wobec aktorów, pogłębiane przez ich związki z potępianą w tych środowiskach cyganerią artystyczną.

Powstanie w roku 1913 Teatru Polskiego w Warszawie, które z wielu względów uważane jest za ważną datę w rozwoju teatru polskiego, także i w dziejach aktorstwa stanowi moment istotny. Arnold Szyfman zgromadził w swoim teatrze zespół aktorów młodszego pokolenia, z których większość miała za sobą krótszy lub dłuższy staż na scenie krakowskiej. Byli

wśród nich czołowi aktorzy scen polskich: Maria Przybyłko-Potocka, Stanisława Wysocka, Aleksander Zelwerowicz, Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn. Tym, co ich wyróżniało, była jednak przede wszystkim umiejętność gry zespołowej i podporządkowanie się jednolitej koncepcji inscenizacyjnej, która pojawiła się w większości przedstawień Teatru Polskiego. Było to szczególnie widoczne na tle tradycyjnej gry aktorów Warszawskich Teatrów Rządowych.

Wybuch pierwszej wojny światowej spowodował, że wielu wybitnych aktorów warszawskich zostało przesiedlonych w głąb państwa rosyjskiego. Pobyt w Moskwie był dla wielu z nich okazją do bezpośredniego zetknięcia się ze Stanisławskim i jego teatrem. W Kijowie obok istniejącego wcześniej Teatru Polskiego powstał w 1916 roku utworzony przez Wysocką teatr Studya. Artystka ta, która już od kilku lat pozostawała w kontakcie ze Stanisławskim, postanowiła za jego przykładem podjąć kształcenie młodzieży aktorskiej metodą studyjną. W Kijowie też podjął pierwszą, krótkotrwałą próbę kierowania zespołem aktorskim na nowych zasadach Juliusz Osterwa.

W niepodległej Polsce

Odrodzenie Polski przyniosło powstanie w 1919 r. Związku Artystów Scen Polskich. Wydarzenie to miało nie tylko wymiar społeczny, ale i artystyczny. Powstanie silnego stowarzyszenia aktorów przyczyniło się przede wszystkim do poprawy ich sytuacji materialnej. Dzięki wprowadzonemu przez ZASP przymusowi organizacyjnemu udało się wywalczyć, mimo oporu dyrektorów, zasadę dwunastomiesięcznego kontraktu, który zapewniał przeważającej części aktorów (prócz bezrobotnych) godziwe zarobki.

ZASP wymagał od swych członków nie tylko podporządkowania się przepisom i zarządzeniom organizacyjnym, ale także czuwał nad poziomem moralnym swych członków piętnując w prasie związkowej pijaństwo, skłonność do hazardu, wzajemne obelgi, a w wyjątkowych wypadkach stosując kary dyscyplinarne. Wprowadzono też dla członków związku zakaz występowania w kawiarniach, cyrkach itp., doprowadzając dzięki temu do wyodrębnienia się z całej zbiorowości ludzi utrzymujących się z występów publicznych mniejszej grupy aktorów jako tych, którzy mają wyższe kwalifikacje artystyczne. Nową rangę zawodu potwierdzał fakt odznaczania wielu aktorów orderami państwowymi.

Związek odegrał też wielką rolę w zakresie podniesienia umiejętności zawodowych aktorów, wprowadzając weryfikację członków i egzaminy kwalifikacyjne dla kandydatów. Wskutek tego nie można było w Polsce pracować w zawodzie aktora nie mając pewnego minimum umiejętności praktycznych i wiadomości teoretycznych (patrz hasło *Związki teatralne*).

Podniesieniu kwalifikacji zawodowych aktorów sprzyjał też intensywny rozwój szkolnictwa teatralnego, którego kulminację stanowiło utworze-

Stanisława Wysocka w *Dziadach* Adama Mickiewicza, Teatr Polski w Warszawie, 1934

nie w 1932 r. Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Przejął on od ZASP organizowanie egzaminów eksternistycznych wywierając dzięki temu decydujący wpływ na poziom zawodowy i intelektualny polskiego aktorstwa.

Pod względem artystycznym dominowało w okresie dwudziestolecia międzywojennego aktorstwo realistyczne. Z aktorów, którzy wybitną pozycję zajęli jeszcze w XIX wieku, ale występowali nadal, należy wymienić Wincentego Rapackiego, Ludwika Solskiego, Mieczysława Frenkla, Kazimierza Kamińskiego. Każdy z nich reprezentował odmienny, ale zawsze realistyczny styl gry.

Z pokolenia, które sławę zdobyło w pierwszych latach XX wieku, wielką rolę – zarówno dzięki swemu kunsztowi, jak i działalności pedagogicznej – zdobyli Wysocka i Zelwerowicz. Ten ostatni z łatwością kreował różnorodne role – od farsy poprzez groteskę i stylizację do postaci dramatycznych, wewnętrznie rozdartych. Trudno więc określić jednoznacznie styl jego aktorstwa, oddziaływał na młodych przede wszystkim jako wzór pracowitości i rzetelnego stosunku do teatru.

Z tego samego pokolenia wymienić jeszcze trzeba dwoje aktorów, którzy największą sławę zdobyli występując przed I wojną światową w repertuarze modernistycznym: Irenę Solską i Karola Adwentowicza. W okresie międzywojennym nadal odnosili oni sukcesy, podobnie jak występujący wyłącznie w komediach i farsach Mieczysława Ćwiklińska i Antoni Fertner.

Spośród aktorów, którzy debiutowali na początku XX wieku, a pozycję swą ugruntowali w okresie pomiędzy wojnami, wymienić trzeba Kazimierza Junoszę-Stępowskiego, Stefana Jaracza, Juliusza Osterwę, Józefa Węgrzyna, Jerzego Leszczyńskiego i Marię Dulębę. Junosza-Stępowski uchodził za ucznia i kontynuatora Kamińskiego, zwłaszcza w zakresie charakteryzacji i nadawania postaciom indywidualnych cech zewnętrznych. Uważany za jednego z najnowocześniejszych aktorów tego okresu umiał przy pomocy realistycznych środków wyrażać problemy nurtujące jego epokę. Jaracz, którego gra wyróżniała się oszczędnością i prostotą środków, najbardziej sugestywnie przedstawiał postacie ludzi skrzywdzonych przez los, czasem o wyraźnych akcentach buntowniczych. Junosza-Stępowski nigdy nie zajmował się działalnością pedagogiczną, Jaracz czynił to jedynie dorywczo; obaj jednak wywarli istotny wpływ na następne pokolenia aktorów.

Osterwa oddziaływał na swych kolegów jako aktor wyróżniający się zniewalającym urokiem i wielką wszechstronnością – od ról komediowych amantów aż do tragicznych postaci, takich jak Książę Niezłomny Calderóna w przeróbce Słowackiego. Był wzorem rzetelnej roboty aktorskiej, wrogiem wszelkiego deklamatorstwa na scenie.

Szczególny wpływ wywarł on jednak przede wszystkim jako współtwórca (wraz z Mieczysławem Limanowskim) utworzonego w 1919 r. w Warszawie teatru Reduta, którego głównym celem było wychowanie nowego typu aktora. Założyciele dbali o profesjonalne przygotowanie kandydatów na aktorów. Rownorzędną, a może jeszcze większą ich troską było jednak zaszczepienie w nich „umiłowania artyzmu" i bezinteresownej pracy dla sztuki, a także przekonanie o szczególnej misji aktora polegającej na „szukaniu prawdy". Przypisywano Reducie wzorowanie się na naturali-

stycznym teatrze Stanisławskiego. Należy tu mówić raczej o inspiracji w sprawach organizacyjnych i pewnej skłonności do przeżywania i gry realistycznej. Jak pisał Zbigniew Raszewski „największą siłą Reduty była umiejętność godzenia poezji z realizmem" (Raszewski, 1977, s. 202). Nauki Stanisławskiego zostały nałożone na tradycję dawnej szkoły krakowskiej, z której wywodził się Osterwa, i przefiltrowane przez idee zaczerpnięte z *Promethidiona* Norwida czy ze *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego. Atmosfera Reduty przesycona ideowością i umiłowaniem prawdziwej sztuki, ale także kultem mistrza i mętnymi, choć inspirującymi, dywagacjami Limanowskiego, stwarzała niewątpliwie pole do konfliktów i gwałtownych odejść silniejszych indywidualności, jak np. Edmund Wierciński. Zarzucano też Reducie, że nie wychowała wybitnych aktorów, choć wyszli z niej tacy, jak np. Stanisława Perzanowska czy Jacek Woszczerowicz. Wydaje się jednak, że jej oddziaływanie najsilniej zaznaczyło się w innej płaszczyźnie: liczni jej wychowankowie rozsiani po teatrach całej Polski przyczynili się w sposób zasadniczy do zmiany postawy ideowej aktorstwa polskiego.

W okresie dwudziestolecia dominującą pozycję w teatrze zaczął zdobywać sobie reżyser czy inscenizator. Wtedy to na szerszą skalę zaczęto wprowadzać w Polsce elementy reformy teatralnej z przełomu wieków. Aktor coraz częściej musiał się podporządkować ogólnej koncepcji przedstawienia stworzonej przez inscenizatora, a niekiedy także ideom plastycznym scenografa (tak było np. w przypadku przedstawień ze scenografią Andrzeja Pronaszki, który projektując usztywnione kostiumy narzucał aktorom określony styl gry). Najwybitniejszym polskim inscenizatorem był nieaktor – Leon Schiller, obok niego wymienić trzeba także Wilama Horzycę, Teofila Trzcińskiego. Wybitnymi inscenizatorami bywali także aktorzy – przede wszystkim Osterwa i Zelwerowicz, umacniający w ten sposób swoją pozycję w teatrze. Coraz częściej dla publiczności stawało się bowiem istotne, nie kto gra w przedstawieniu, lecz kto je wyreżyserował.

Czołowi artyści nadal cieszyli się wielką popularnością i często to oni ściągali publiczność na przedstawienia. Popularność swą zawdzięczali jednak nie tylko występom w teatrze.

Wynalazek filmu, znany w Polsce od pierwszych lat XX wieku, w sposób istotny zaczął oddziaływać na sztukę aktorską dopiero w okresie międzywojennym. Film dawał znacznie szerszym kręgom aktorów okazję zapoznania się z grą wybitnych artystów obcych, z nowymi prądami w sztuce, co nie pozostało bez wpływu także na aktorstwo teatralne. Ograniczony natomiast wpływ na polskie aktorstwo miały nowe tendencje światowej sztuki teatralnej. Nie odcisnął swego piętna ekspresjonizm, choć Edmund Wierciński próbował przeszczepić go na grunt polski w niektórych reżyserowanych przez siebie przedstawieniach. Zupełnie nowe wymagania stawiały przed aktorami nieliczne w okresie dwudziestolecia inscenizacje sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenach zawodowych. Twórca ów zalecał aktorom, aby „zapomnieć kompletnie o życiu i nie zwracać

uwagi na żadne życiowe konsekwencje tego, co się dzieje na scenie w danej chwili, w stosunku do tego, co się ma dziać w chwili następnej" (Witkiewicz, 1986, s. 115 – 116). Nic więc dziwnego, że przyzwyczajeni do repertuaru realistycznego aktorzy nie umieli sprostać tym wymaganiom, co niekiedy prowadziło do protestów i oddawania ról.

Tendencje awangardowe ujawniały się w działalności zespołów amatorskich wywodzących się najczęściej ze środowisk arystów plastyków związanych z kapizmem czy formizmem, jak krakowski teatrzyk Cricot. Występowali w nim niekiedy aktorzy zawodowi, ale nie wytworzył się tam odrębny styl gry aktorskiej.

Okres wojny

Wybuch drugiej wojny światowej uniemożliwił normalne działanie teatrów, nie unicestwił jednak życia teatralnego w Polsce. Podczas wojny teatr polski pojawiał się wszędzie tam, gdzie byli polscy aktorzy: od Kazachstanu po Nowy Jork. Organizowano przedstawienia w lesie dla oddziałów partyzanckich, w pustyni libijskiej dla wojska, w oflagach, a nawet w obozach koncentracyjnych, w prywatnych mieszkaniach i w kościołach.

We względnie normalnych warunkach, choć nie bez nacisków politycznych, działały teatry na terenach, które znalazły się pod okupacją sowiecką: we Lwowie, Wilnie i Grodnie. Na ziemiach okupowanych przez Niemców legalnie mogły działać tylko posiadające specjalne zezwolenie zespoły dostarczające prymitywnej rozrywki. Podziemny Związek Arystów Scen Polskich już w 1940 r. podjął decyzję zakazującą swym członkom występów w owych teatrzykach.

Okres wojny pokazał nie tylko, że teatr jest Polakom potrzebny szczególnie w trudnych warunkach, ale także potwierdził, że polskie środowisko aktorskie było na tyle zintegrowane i silne, aby zachować zwartość nawet w obliczu terroru. Zdarzały się oczywiście jednostki, które splamiły się czynną kolaboracją z okupantami, ale były to wyjątki. Liczniejsza była grupa aktorów, którzy występowali mimo zakazu w teatrzykach jawnych. Ich działalność trudno jest ocenić jednoznacznie, różne bywały bowiem motywacje, ale z pewnością dali wyraz nielojalności wobec środowiska. Znaczna większość aktorów, w tym wszyscy niemal wybitniejsi artyści, podporządkowali się wspomnianej uchwale ZASP. Wielu z nich uczestniczyło też w konspiracyjnych przedstawieniach organizowanych w prywatnych mieszkaniach dla zaproszonej publiczności. Niektóre z tych imprez, jak np. te, które prowadzili w Krakowie Tadeusz Kantor oraz Mieczysław Kotlarczyk stały się zaczątkiem instytucji artystycznych działających także po wojnie przez wiele lat.

Była też spora grupa aktorów, którzy czynnie uczestniczyli w walce z okupantami czy to w konspiracji, czy później w powstaniu warszawskim.

Wielu z nich przypłaciło to życiem. Wliczając także osoby, które zmarły śmiercią naturalną, podczas wojny straciło życie blisko trzystu aktorów, w tym wielu młodych stojących u progu kariery.

Kontynuacja tradycji przedwojennych, socrealizm, realizm i nowatorstwo

Po ustąpieniu wojsk niemieckich natychmiast przystąpiono do odbudowy życia teatralnego. Wznawiały działalność teatry, powstawały nowe. Konieczność uzupełnienia strat osobowych, na które prócz zabitych i zmarłych złożyła się także znaczna liczba aktorów pozostałych po wojnie za granicą, była przyczyną tworzenia wielu szkół teatralnych, często o skróconym programie. Jednocześnie restytuowany ZASP podjął próbę oczyszczenia środowiska z ludzi winnych kolaboracji z Niemcami, przeprowadzając szeroką akcję weryfikacyjną. Już w roku 1949 ZASP został jednak na żądanie władz zlikwidowany, a na jego miejsce powołano wkrótce Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu.

W roku 1945 rozpoczął się proces upaństwowienia teatrów zakończony w zasadzie w roku 1950, co miało istotne znaczenie dla stabilizacji środowiska aktorskiego. Wszystkie teatry państwowe miały bowiem angażowane na stałe zespoły, których członkowie otrzymywali zagwarantowane układem zbiorowym gaże pod warunkiem wykonania określonej normy pracy. Jednocześnie tworzono nowe teatry, co powodowało, iż w zasadzie wszyscy aktorzy zawodowi znajdowali zatrudnienie, a wiele teatrów angażowało ponadto adeptów. Przeważająca większość środowiska teatralnego miała więc zapewnioną niezłą sytuację materialną, poprawianą jeszcze w wielu wypadkach dodatkowymi zarobkami w filmie, radiu, a potem także w telewizji. Efektem takiej sytuacji było jednak również pewne „zurzędniczenie"; dla wielu aktorów ważniejsze było zapewnienie sobie stałego etatu niż wybitne osiągnięcia artystyczne.

Wspomniana konieczność angażowania adeptów powodowała, że choć formalnie warunkiem zatrudnienia w teatrze dramatycznym powinno być ukończenie jednej z wyższych szkół teatralnych, bardzo wiele osób uzyskiwało uprawnienia aktorskie na podstawie egzaminów eksternistycznych organizowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, obok nich występowali także ludzie mający jedynie przyznane czasowo prawo grania. Poziom kwalifikacji, zwłaszcza w mniejszych teatrach prowincjonalnych, był więc dość zróżnicowany.

Stabilizacja materialna, podniesienie poziomu wykształcenia, a także rola, jaką wyznaczono teatrowi w życiu kraju, spowodowały, że prestiż zawodu aktorskiego w okresie powojennym znacznie wzrósł. Zewnętrznym wyrazem tego były takie fakty, jak przyznanie w 1954 r. Ludwikowi Solskiemu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, wybranie

Aleksander Zelwerowicz w *Panu Jowialskim* Aleksandra Fredry, Teatr Polski w Warszawie, 1948

w 1952 r. Wojciecha Brydzińskiego posłem na Sejm, liczne odznaczenia i nagrody państwowe przyznawane aktorom. Potwierdzają to także w pewnej mierze wyniki badań socjologicznych, w których zawód aktora pojawia się coraz częściej w grupie zawodów atrakcyjnych dla respondentów. Badania te wykazały też jednak, że negatywny stereotyp aktora nie został wyeliminowany całkowicie ze świadomości społecznej.

W pierwszych latach po wojnie polska sztuka aktorska stanowiła kontynuację tradycji przedwojennych wzbogaconych o pewne wątki, które pojawiły się w teatrach podziemnych podczas okupacji. Obok czynnych jeszcze przedstawicieli najstarszej generacji, takich jak Ludwik Solski, Mieczysława Ćwiklińska, Wojciech Brydziński, Karol Adwentowicz, Aleksander Zelwerowicz, Maria Dulęba, występowali nadal czołowi aktorzy dwudziestolecia międzywojennego: Irena Eichlerówna, Jan Kurnakowicz, Jacek Woszczerowicz, Elżbieta Barszczewska, Jan Kreczmar, Zofia Jaroszewska. Dominował styl realistyczny z pewną przewagą tendencji określanej wówczas jako „gra intelektualna" przeciwstawiająca się pozostałościom melodramatu, a także zwyczajnej szmirze.

Lata pięćdziesiąte, w których teatrowi polskiemu narzucono realizm socjalistyczny, w sztuce aktorskiej przyniosły jako obowiązujący wzorzec uproszczoną i częściowo zafałszowaną wersję systemu Stanisławskiego. Naciskowi rodzącego się w tej atmosferze prymitywnego technicznie weryzmu, zwanego wówczas „naturszczykostwem", czołowi aktorzy przeciwstawiali tradycję realizmu ze skłonnością do gry oszczędnej, intelektualnej, syntetyzującej. Okres ten jednak ze względu na wprowadzone ograniczenia repertuarowe przyczynił się do zatracenia, zwłaszcza przez młodsze pokolenie aktorów, umiejętności tworzenia ról poetyckich.

Rok 1956 stanowił istotny przełom w zakresie repertuaru, który został wzbogacony, z jednej strony, wielkim dramatem romantycznym i postromantycznym, z drugiej, współczesnymi sztukami zachodnimi, w tym awangardowymi. Zmiana ta w połączeniu z doświadczeniami wyniesionymi z wizyt w Polsce czołowych zespołów zagranicznych, przede wszystkim Berliner Ensamble Brechta (1952) i Théâtre National Populaire Jeana Vilara (1954) przyniosły istotne poszerzenie wymagań wobec aktorów polskich. Konieczność gry w bardzo urozmaiconym repertuarze, obejmującym także tzw. teatr absurdu, narzucała aktorom konieczność doskonalenia umiejętności technicznych i szukania nowych, wykraczających poza ramy konwencjonalnego realizmu, środków wyrazu. Wymagania takie stawiały także nowe pokolenia reżyserów, których koncepcjom musieli się podporządkowywać aktorzy. Wprawdzie – jak stwierdzał w 1969 r. Jan Kreczmar – „Polska sztuka aktorska, aczkolwiek naprawdę ogromnie wzbogacona i nasycana wciąż znaczną ilością niepoślednich talentów – cierpi na chroniczną niedoskonałość rzemiosła i poważne braki w ogólnej wiedzy i kulturze" (Kreczmar, 1971, s. 210), ale nie da się zaprzeczyć, że bogactwo i zróżnicowanie stylów i indywidualności aktorskich wzrosło niepomiernie.

Irena Eichlerówna w *Marii Stuart* Friedricha Schillera, Teatr Narodowy w Warszawie, 1955

Spośród aktorów debiutujących przed wojną Jacek Woszczerowicz zarówno w rolach komediowych, jak i dramatycznych poprzez bogactwo charakterystycznych szczegółów umiał wyrażać przeżycia psychiczne postaci często zabarwione sarkazmem i goryczą. Bardziej intuicyjne, choć równie bogate w zestawie drobnych ruchów i gestów, było aktorstwo Jana Kurnakowicza. Talent Ireny Eichlerówny nie dawał się podporządkować ani autorowi ani reżyserowi, jej indywidualność ujawniała się zawsze, zarówno w rolach komediowych, jak i tragicznych, w połączeniu głębokiej analizy psychologicznej ze świadomie konstruowaną formą. Elżbieta Barszczewska znana była przede wszystkim z ról lirycznych, poetyckich, w których umiała jednak zawrzeć treści dramatyczne, a nawet tragiczne. Jan Kreczmar grał zarówno wielkich bohaterów dramatu romantycznego, jak i współczesne postacie komediowe świadomie budując swe role na podłożu intelektualnym. On jeden z wymienionych oddziałał także jako pedagog wierny do końca nie zwulgaryzowanym wskazówkom Stanisławskiego, ale wrażliwy również na próby odnowy aktorstwa dokonywane przez Grotowskiego.

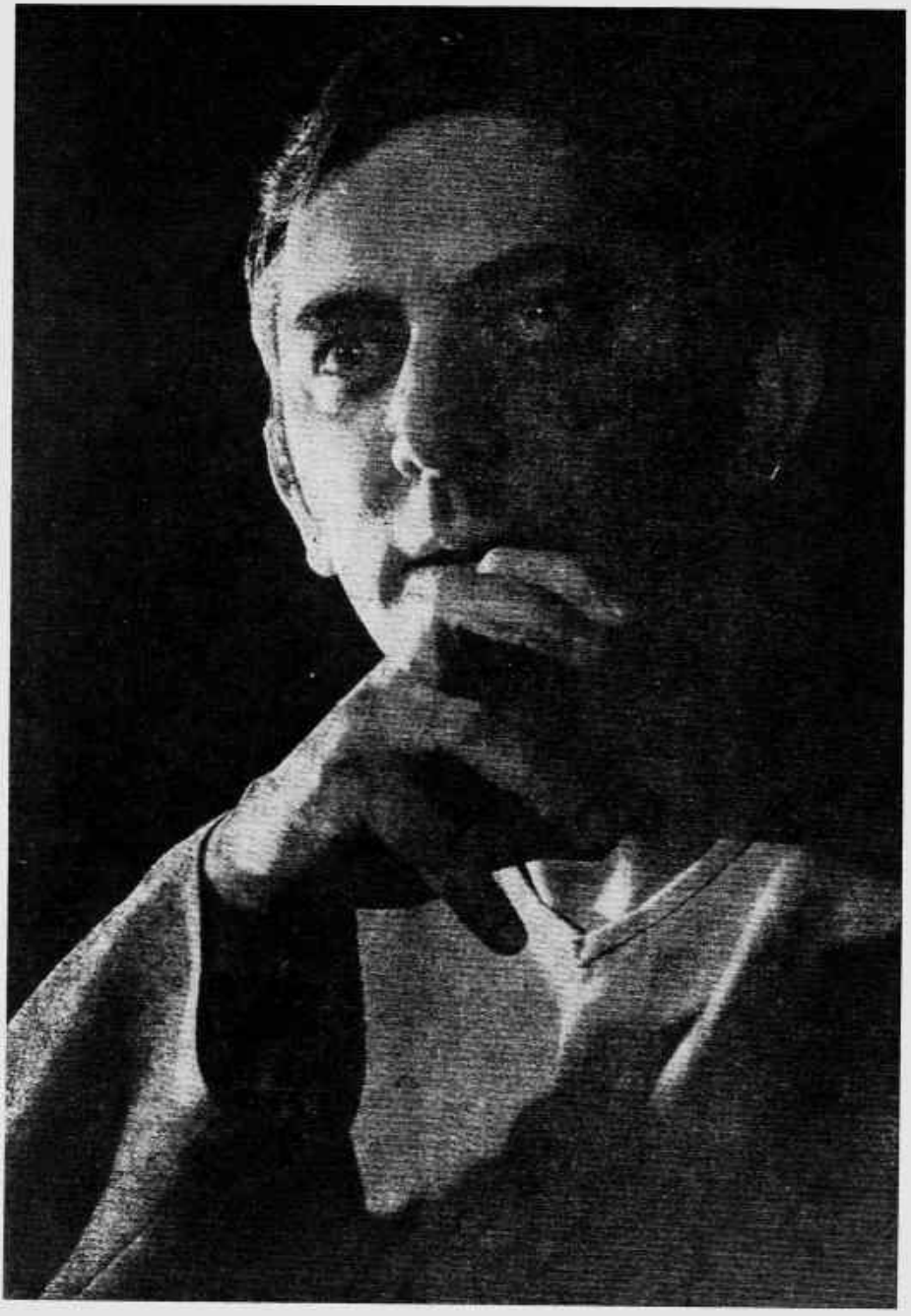
Pedagogiem był również debiutujący przed samą wojną Jan Świderski. Korzystając w zasadzie ze środków realistycznych potrafił budować swe role w odmiennych stylach i konwencjach, najczęściej jednak zachowując do postaci swoisty dystans.

Z aktorek pokolenia powojennego najwybitniejsze miejsca zajęły na trwałe: celująca w pokazywaniu psychiki współczesnych bohaterek Halina Mikołajska, odnajdująca się doskonale zarówno w utworach Brechta, jak i w „teatrze absurdu", a także w sztukach psychologicznych; doskonale znajdująca tragiczny wyraz zarówno dla dobrych, jak i złych namiętności Aleksandra Śląska; wcielająca się najchętniej w bohaterki liryczne, ale zachowująca do nich dystans Zofia Mrozowska.

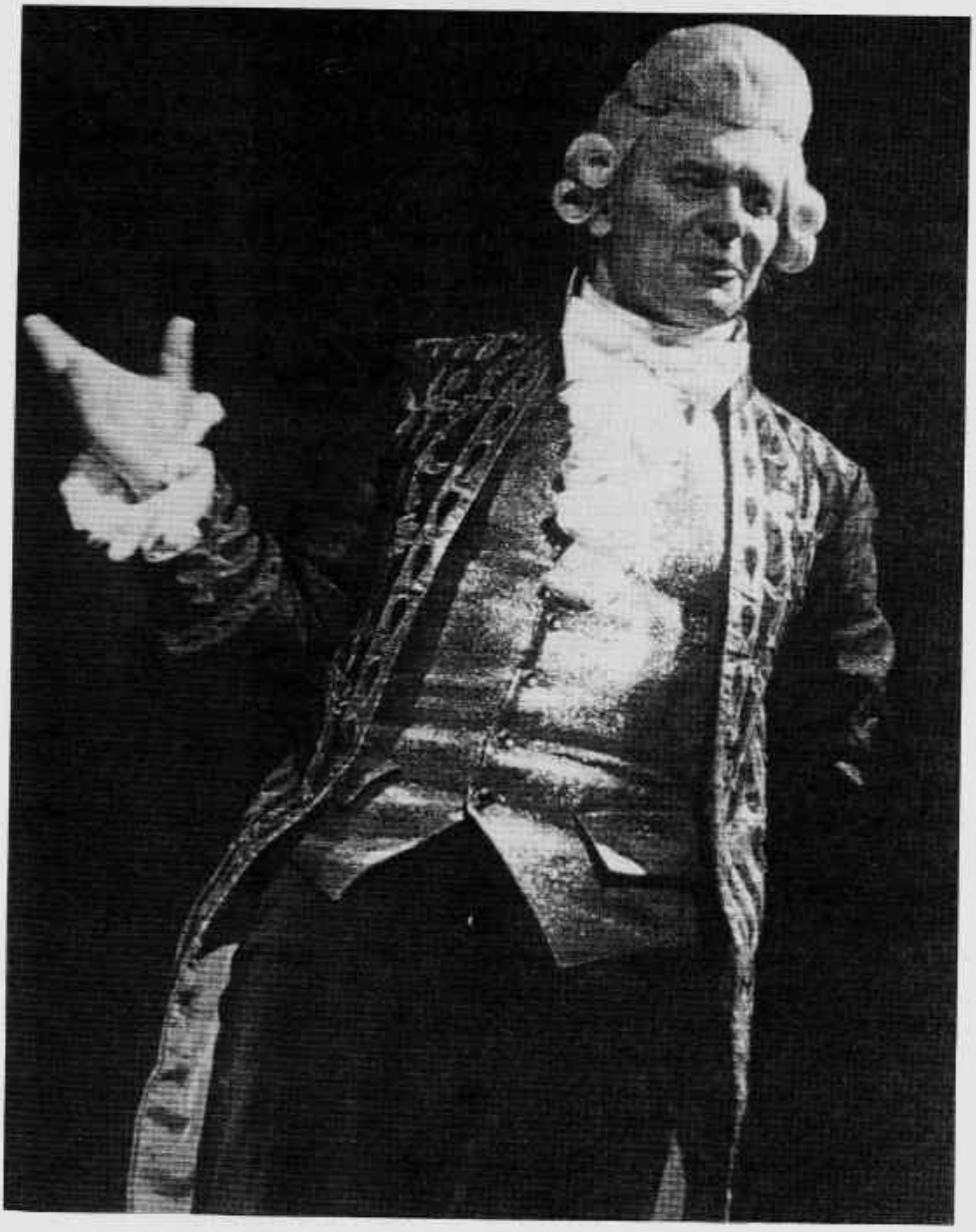
Znakomitym reprezentantem tego pokolenia stał się Gustaw Holoubek. Określany najczęściej jako „aktor myślący", nie korzysta z ułatwień charakteryzacji, a tworzone postaci opatruje jakby komentarzem z punktu widzenia współczesnego inteligenta. Tadeusz Łomnicki natomiast obdarzał swe postacie bogactwem cech charakterystycznych, często nawet deformując je, aby ujawnić ich namiętności, obsesje i zahamowania. Talent Andrzeja Łapickiego nie wyczerpuje się w modelu komediowego amanta, ale ewoluuje w kierunku coraz większego komplikowania psychologicznego bohaterów i poszukiwania czasem głęboko ukrytych elementów poezji.

Szczególne miejsce zajmował zmarły młodo Zbigniew Cybulski, który głównie dzięki swym rolom filmowym, ale także kreacjom teatralnym zdobył sobie pozycję wyraziciela uczuć i postaw pokolenia.

Ogromne możliwości aktorskie prezentują Zbigniew Zapasiewicz oraz Maja Komorowska łącząca doświadczenia zdobyte w zespole Grotowskiego ze szczególnie intensywną wrażliwością oraz Anna Polony nawet w rolach tragicznych bawiącą się swymi postaciami.



Gustaw Holoubek w *Dziadach* Adama Mickiewicza, Teatr Narodowy w Warszawie, 1981



Tadeusz Łomnicki w *Amadeuszu* Petera Schaffera, Teatr na Woli w Warszawie, 1981

Spośród aktorów debiutujących w latach sześćdziesiątych i później wymienić trzeba przynajmniej Wojciecha Pszoniaka, Jerzego Radziwiłowicza, Jerzego Trelę, Jana Nowickiego, Piotra Fronczewskiego, Krystynę Jandę, Teresę Budzisz-Krzyżanowską, Annę Dymną.

Awangarda

Zupełnie odrębne miejsce w polskim życiu teatralnym zajął utworzony w 1959 r. przez Jerzego Grotowskiego Teatr 13 Rzędów w Opolu, przekształcony następnie w Teatr Laboratorium – Instytut Badania Metody Aktorskiej we Wrocławiu. Podjęto tam próbę odnowienia sztuki aktorskiej, uwalniając ją od elementów czysto zewnętrznej „gry". Jak pisał Grotowski „organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem" (Grotowski, 1989, s. 9). Twórca Laboratorium odszedł z czasem zupełnie od teatru, zdobył sobie jednak ogromną popularność w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. W Polsce natomiast jego oddziaływanie na teatr profesjonalny było bardzo nikłe. Wywarł natomiast wpływ na takie przedsięwzięcia artystyczne, jak np. Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice, które podjęło samodzielne poszukiwania w zakresie ekspresji aktorskiej wychodząc z szerszych przesłanek kulturowych. Z doświadczeń Teatru Laboratorium korzystał też w pewnej mierze studencki zespół Teatru Ósmego Dnia. Cały ten nurt, podobnie jak i odwołujące się do odmiennych inspiracji inne zespoły, z których wymienić trzeba przede wszystkim teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora, a także Akademię Ruchu, odegrały istotną rolę w polskim życiu teatralnym, ale ich eksperymenty w zakresie sztuki aktorskiej pozostają wciąż odległe od przeciętnej praktyki polskich teatrów.

Lata osiemdziesiąte były dla aktorstwa polskiego okresem kolejnej próby, w której wykazało ono swą zwartość i niezależność. Trwający przez rok bojkot telewizji po ogłoszeniu stanu wojennego, w którym wzięła udział przeważająca większość polskich aktorów wraz z najwybitniejszymi przedstawicielami środowiska, przyczynił się znacznie do wzrostu prestiżu tego zawodu. W rezultacie w 1989 r. w demokratycznie wybranej części nowego Parlamentu znalazło się trzech reprezentantów polskiego aktorstwa. Świadectwem przekonania, że głos aktorów może liczyć się w społeczeństwie, był też cykl ich wystąpień telewizyjnych wzywających do wsparcia nowego ładu.

Zmiany, jakie zachodzą w Polsce po obaleniu ustroju komunistycznego niosą jednak także dla aktorów poważne niebezpieczeństwa. Wycofanie się państwa z bezpośredniego nadzoru nad kulturą, ale i z pokrywania deficytu wszystkich polskich teatrów spowodowało bezrobocie i pauperyzację środowiska oraz obniżenie poziomu artystycznego teatrów. Jak polskie aktorstwo potrafi znaleźć się w nowej sytuacji w następnych latach trudno w tej chwili przewidzieć.

Bibliografia

ASLAN Odette, 1978, *Aktor XX wieku (L'acteur au XX^e siècle,* 1974), tłum. Maria Olga Bieńka, Warszawa.

DUVIGNAUD Jean, 1965, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie de comédien,* Paris.

CALENDOLI Giovanni, 1959, *Attore. Storia di un arte,* Roma.

FIK Marta, 1981, *Trzydzieści pięć sezonów,* Warszawa.

GROTOWSKI Jerzy, 1989, *Teksty z lat 1965 – 1969,* wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Wrocław.

KOCHANSKY Mendel, 1984, *The Disreputable Profession. The Actor in Society,* Westport – London.

KRECZMAR Jan, 1971, *Drugi notatnik aktora,* Warszawa.

MICHALIK Jan, 1985, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1863 – 1915,* cz. I, *Teatr Miejski,* Kraków.

RASZEWSKI Zbigniew, 1977, Krótka historia teatru polskiego, Warszawa.

SZLETYŃSKI Henryk, 1981, *Kształtowanie sie nowoczesnej sztuki aktorskiej w Polsce,* Kraków.

VILLIERS André, 1943, *La psychologie du comédien,* Paris.

VILLIERS André, 1946, *La prostitution de l'acteur,* Paris.

WILSKI Zbigniew, 1990, *Aktor w społeczeństwie,* Wrocław.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1986, *Czysta Forma w teatrze,* wybór, wstęp i noty Janusz Degler, Warszawa.

SZKOLNICTWO TEATRALNE

Zbigniew Wilski

Pierwsze polskie szkoły aktorskie * Kontynuacja tradycji * Nowe koncepcje i nowe zasady kształcenia aktorów * Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej * Dorobek dwudziestolecia międzywojennego * PIST w konspiracji * Odbudowa szkolnictwa teatralnego po wojnie * Wszystko na wzór radziecki * Zmiany po roku 1956 * Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte * Perspektywy

Pierwsze polskie szkoły aktorskie

Dzieje polskiego szkolnictwa teatralnego sięgają roku 1811, kiedy to na wniosek Wojciecha Bogusławskiego Dyrekcja Rządowa Teatru Narodowego powołała do życia pierwszą Szkołę Dramatyczną w Warszawie. Odtąd, przechodząc liczne przemiany organizacyjne i programowe, ale pozostając stale pod nadzorem dyrekcji teatrów i dla nich przede wszystkim przygotowując swoich absolwentów, szkoła ta istniała z krótkimi przerwami (najdłuższa 1831 – 1835) aż do roku 1868, kiedy została zlikwidowana, jak powszechnie sądzono, w ramach represji po powstaniu styczniowym.

Ponad półwieczna działalność tej szkoły utrwaliła w świadomości środowiska teatralnego przekonanie o konieczności zawodowego kształcenia aktorów, które wtedy nie było jeszcze ugruntowane w całej Europie. Lukę powstałą po zamknięciu szkoły starały się początkowo zapełnić krótkotrwałe kursy prywatne. Dopiero w 1889 r. zorganizowana została z inicjatywy Wiktora Piątkowskiego Klasa Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, która po przemianowaniu dziesięć lat później na Klasę Dramatyczną przetrwała aż do roku 1916.

Działając pod opieką stowarzyszenia społecznego Klasa miała ograniczone możliwości kształcenia, stopniowo jednak rozszerzała swą działalność. Obok nauki dykcji wprowadzono także przedmiot pod nazwą „gra sceniczna", a następnie wykłady z literatury i estetyki dramatycznej oraz zajęcia za śpiewu i tańca. Wśród nauczycieli gry scenicznej i dykcji byli między innymi Józef Kotarbiński, Władysław Szymanowski, Wincenty Rapacki, Mieczysław Frenkiel, Józef Śliwicki i Teodor Roland, uznawani

za wybitnych pedagogów. Klasa, w której zgodnie z jej początkową nazwą i wcześniejszą tradycją najwięcej uwagi poświęcono deklamacji, przez blisko trzydzieści lat dostarczała nieźle przygotowanych absolwentów zarówno teatrom warszawskim, jak innym scenom.

W pierwszym okresie swego istnienia była ona jedyną placówką na terenie kraju kształcącą aktorów. W 1905 r. powstały obok niej Kursy Wokalno-Dramatyczne H. J. Hryniewieckiej, które przetrwały do lat trzydziestych, nie odegrały jednak większej roli. W 1908 r. powołana została natomiast Szkoła Aplikacyjna przy Warszawskich Teatrach Rządowych kierowana przez Kazimierza Zalewskiego; stanowiła nawiązanie do tradycji dawnej Szkoły Dramatycznej. W przeciwieństwie do Klasy Dramatycznej była bezpłatna, ale słuchacze mieli obowiązek statystowania w przedstawieniach na scenach rządowych. Program szkoły z powodu zakazu władz rosyjskich nie obejmował żadnych przedmiotów teoretycznych, ale poza tym nie różnił się wiele od programu Klasy Dramatycznej. Co więcej w obu szkołach uczyli gry scenicznej ci sami główni pedagodzy, czsem nawet równocześnie (np. Śliwicki w latach 1909 – 1914). Kilku nowych wykładowców, jak Aleksandra Ludowa czy Władysław Wojdałowicz, nie wniosło zasadniczych zmian w systemie nauczania.

Kontynuacja tradycji

Wybuch I wojny światowej przyniósł wypędzenie Rosjan z Warszawy, a w konsekwencji likwidację Warszawskich Teatrów Rządowych i przejęcie ich przez miasto. Niebawem zakończyły też działalność obydwie istniejące wówczas szkoły kształcące aktorów – Klasa Dramatyczna i Szkoła Aplikacyjna. Wkrótce jednak, bo już w październiku roku 1916, otwarta została Warszawska Szkoła Dramatyczna związana z Teatrami Miejskimi i subwencjonowana przez zarząd miasta Warszawy. Dyrektorem szkoły mianowano Jana Lorentowicza, który zachowując w zasadzie założenia obowiązujące w Szkole Aplikacyjnej wprowadził pewne zmiany, m.in. ograniczył udział uczniów w przedstawieniach na scenach miejskich do przypadków, kiedy mogło to być pożyteczne dla ich nauki. Do programu włączono przedmioty ogólnokształcące: język polski, literaturę i historię, a także naukę języków obcych. Na nauczycieli dykcji i gry scenicznej powołano artystów od lat wykładających w dwóch istniejących dotychczas szkołach: Frenkla, Kotarbińskiego, Rolanda i Śliwickiego. Wkrótce jednak pojawili się nowi wykładowcy: Kazimierz Kamiński, Aleksander Zelwerowicz, Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski i Józef Chmieliński. Szczególne znaczenie miało zaangażowanie Zelwerowicza i Osterwy, którzy reprezentowali nowe podejście do sprawy kształcenia aktorów. Oni też będą mieli dominujący wpływ na polskie szkolnictwo teatralne w dwudziestoleciu międzywojennym.

Inną istotną zmianą w stosunku do warunków, w jakich działały poprzednie szkoły, było to, że Warszawska Szkoła Dramatyczna wkrótce po powstaniu niepodległego państwa polskiego w roku szkolnym 1918/19, otrzymała subwencję rządową przyznaną przez Ministerstwo Sztuki i Kultury.

Wszystkie wymienione szkoły działające w pierwszym dwudziestoleciu naszego wieku reprezentowały tradycyjny, sięgający jeszcze wieku XIX, typ kształcenia, w którym największą wagę przywiązywano do dykcji i deklamacji, inne elementy gry aktorskiej pozostawiając własnej inwencji uczniów lub w najlepszym wypadku mechanicznemu naśladowaniu nauczycieli. System ten związany był ściśle z dawnym teatrem, w którym największe znaczenie miało słowo. Zasada ta w jeszcze większym stopniu dotyczyła szkół pozawarszawskich – nielicznych, bowiem jedynie w Krakowie od roku 1898 z niewielkimi tylko przerwami działały szkoły prywatne: Stanisława Knake-Zawadzkiego, Gabrieli Zapolskiej, Michała Przybyłowicza i Kazimierza Gabryelskiego, ale ich możliwości i zakres nauczania były znacznie skromniejsze od warszawskich.

Nowe koncepcje i nowe zasady kształcenia aktorów

Wyłom w tej zasadzie zapoczątkowało powołanie w 1921 r. szkoły aktorskiej utrzymywanej przez państwo. Nie była to wprawdzie uczelnia samodzielna, lecz Oddział Dramatyczny zorganizowany przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, ale jego kierownik miał dość dużą niezależność. Stanowisko to powierzono początkowo Stanisławie Wysockiej, której doświadczenia pedagogiczne miały zupełnie odmienny charakter. W latach 1915 – 1918 prowadziła ona w Kijowie własny teatr Studya, w którym obok przedstawień równorzędne znaczenie miało kształcenie młodych adeptów sztuki teatralnej metodą studyjną wzorowaną w pewnym stopniu na moskiewskich studiach Konstantego Stanisławskiego. Obejmując kierownictwo szkoły warszawskiej zrezygnowała ona z tego rodzaju nauczania na rzecz normalnej nauki szkolnej, ale od samego początku wprowadziła szereg istotnych zmian.

Jedną z najważniejszych było wprowadzenie nie znanych dotychczas w polskim szkolnictwie przedmiotów ruchowych. Miejsce lekcji tańca salonowego zajęła gimnastyka rytmiczna prowadzona według systemu Émile'a Jaques-Dalcroze'a przez Janinę Mieczyńską oraz taniec plastyczny pod kierunkiem Haliny Hulanickiej. Otwierało to nowe możliwości kształcenia aktorów. Wprowadzono też naukę solfeżu, psychologii, kostiumologii, a także historię teatru i dramatu oraz historię sztuki.

Zmieniony też został zespół wykładowców przedmiotów podstawowych. Z dawnych nauczycieli pozostał (tylko przez dwa lata) Śliwicki oraz zaangażowani przez Lorentowicza Zelwerowicz, Osterwa i Limanowski,

wśród nowych pedagogów byli m.in. Jadwiga Turowicz i Stanisław Stanisławski. Cały ten zespół pod kierunkiem Wysockiej prezentował zupełnie nowe podejście do nauczania aktorstwa.

Próbą przedstawienia tych nowych koncepcji szerszym kręgom zainteresowanych był zorganizowany z inicjatywy Związku Artystów Scen Polskich w styczniu 1923 r. I Zjazd Nauczycielstwa Teatralnego, na którym główne referaty wygłaszali Wysocka, Zelwerowicz, Osterwa i Limanowski. Miało to istotne znaczenie o tyle, że w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości prywatne lub miejskie szkoły dramatyczne powstały prócz Krakowa także we Lwowie, Poznaniu, Łodzi, Bydgoszczy i Wilnie, a utworzony w 1919 r. Związek Artystów Scen Polskich wprowadził w 1922 r. tzw. egzaminy aspiranckie jako warunek przyjęcia do organizacji, bez czego nie można było występować w teatrach zawodowych. Egzaminy te, obowiązujące zarówno eksternów, jak absolwentów szkół dramatycznych, składały się z części praktycznej i teoretycznej. Stanowiły one istotny element podnoszenie kwalifikacji polskiego aktorstwa. Po kilku latach z egzaminów tych zwolnieni zostali absolwenci Oddziału Dramatycznego przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym.

W 1923 r. Wysocka zrezygnowała z kierowania Oddziałem Dramatycznym, a jej miejsce zajął Aleksander Zelwerowicz. Nie wprowadzając wielkich zmian do opracowanego przez poprzedniczkę programu nauczania zdynamizował pracę szkoły, wprowadził wielu nowych wykładowców, wśród których byli Wojciech Brydziński, a okresowo także Stefan Jaracz i Mariusz Maszyński. W przeciwieństwie do Wysockiej, która zachęcała słuchaczy do statystowania i grania drobnych ról na scenach zawodowych, Zelwerowicz stanowczo tego zabraniał, uważając, że odciąga to młodzież od pracy szkolnej i narzuca jej niewłaściwe przyzwyczajenia. Aby umożliwić jednak uczniom zetknięcie się z publicznością, organizował na terenie szkoły (prócz tradycyjnych popisów na koniec roku) przedstawienia, wieczory poezji i konkursy, a także zachęcał ich do udziału w różnych imprezach społeczno-filantropijnych w szkołach, szpitalach czy nawet więzieniach. Pragnąc mieć wpływ na kształtowanie się osobowości przyszłych aktorów Zelwerowicz ogranizował letnie kursy wakacyjne, wycieczki zagraniczne, troszczył się też o warunki materialne swych uczniów.

Gdy w 1929 r., obejmując dyrekcję teatrów w Wilnie, Zelwerowicz ustąpił z kierownictwa Oddziału, stanowisko to objął wykładający od szeregu lat historię teatru i dramatu Wilam Horzyca (w okresach przejściowych obowiązki kierownika pełniła Jadwiga Turowicz). Zmiany w organizacji Państwowego Konserwatorium Muzycznego spowodowały wówczas częściowe usamodzielnienie Oddziału Dramatycznego, który zaczął też używać nazwy Państwowa Szkoła Dramatyczna i w tej postaci przetrwał do 1932 r.

Oddział Dramatyczny przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym był pierwszą szkołą dramatyczną utrzymywaną przez niepodległe państwo polskie. Działał on w okresie, kiedy od kandydatów na aktorów zaczęto

wymagać określonych kwalifikacji. O jego znaczeniu w dziejach szkolnictwa zadecydował jednak przede wszystkim fakt, że jego kolejni kierownicy, a w szczególności Wysocka i Zelwerowicz, reprezentowali zupełnie nowe podejście do sprawy kształcenia młodych aktorów. Różniąc się w kwestiach szczegółowych, jak np. sprawa występowania słuchaczy na scenach zawodowych, oboje oceniali negatywnie dotychczasowe metody nauczania, oboje też obok pracy nad słowem widzieli konieczność kształcenia wyrazistości ciała i ruchu, jak również rozwijania wyobraźni kandydatów na aktorów. Te założenia starali się realizować w prowadzonej przez siebie szkole.

Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej

Oddział Dramatyczny przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym został zlikwidowany rozporządzeniem Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego 25 sierpnia 1932 r., a na jego miejsce utworzono nową uczelnię pod nazwą Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Według nadanego mu statutu, Instytut miał składać się z czterech wydziałów: sztuki aktorskiej, sztuki reżyserskiej, sztuki filmowej oraz teatrologicznego. Struktura ta nie została nigdy zrealizowana, do wybuchu wojny w 1939 r. nie udało się bowiem utworzyć wydziałów sztuki filmowej i teatrologicznego. Wprowadzenie takiej struktury do statutu świadczy jednak, że twórcy PIST, wśród których byli Aleksander Zelwerowicz, Leon Schiller oraz ówczesny naczelnik Wydziału Sztuki w ministerstwie, Władysław Zawistowski, w zupełnie nowy sposób widzieli zadania uczelni teatralnej. Na miejsce szkoły zawodowej przygotowującej kandydatów na aktorów powstać miała instytucja kształcąca wszechstronnie fachowych pracowników teatru.

Początkowo utworzony został jedynie Wydział Sztuki Aktorskiej, a jego kierownikiem i jednocześnie dyrektorem PIST został Zelwerowicz. Przetrwał on na tych stanowiskach do 1936 r., a na jego miejsce powołany został przez ministerstwo człowiek nie związany dotychczas z teatrem, Stanisław Adamczewski. Po roku odszedł wskutek ostrego konfliktu z zespołem wykładowców. W roku szkolnym 1937/38 obowiązki dyrektora pełniła Jadwiga Turowicz, a na rok przed wojną dyrektorem został Władysław Zawistowski.

Program nauki obowiązujący na Wydziale Sztuki Aktorskiej nie różnił się w sposób zasadniczy od tego, który realizowano w istniejącej poprzednio szkole dramatycznej. Główną postacią tego wydziału był bowiem przez cały czas (mimo że w 1936 r. formalnie przekazał kierownictwo Jadwidze Turowicz) Zelwerowicz. Dążył on do ukształtowania przemyślanego toku trzyletnich studiów. Pierwszy rok miał być przeznaczony przede wszystkim na zdobycie pełnej sprawności głosowej i ruchowej. Na drugim roku słuchacze mieli opanować umiejętność podchodzenia do roli. Trzeci rok po-

święcony był przygotowaniu roli w przedstawieniu i zakończony występem w kończącym studia przedstawieniu popisowym. Zelwerowicz bardzo dbał przy tym, aby każdy słuchacz zetknął się z kilkoma różnymi indywidualnościami pedagogów. Prócz doświadczonych nauczycieli jak Stanisławski, okresowo Jaracz, Wysocka, gry scenicznej uczyli także młodsi – jak Aleksander Węgierko, Edmund i Maria Wiercińscy, Seweryna Broniszówna, Zofia Małynicz.

Wydział Sztuki Reżyserskiej, otwarty w 1933 r., był jednym z pierwszych tego rodzaju wydziałów w Europie (wyprzedził go jedynie GITIS w Moskwie, gdzie kształcono reżyserów od roku 1930). W Polsce próby przygotowania zawodowego reżyserów podejmowano już za czasów kierownictwa Wysockiej w Oddziale Dramatycznym, miały jednak charakter sporadyczny i były prowadzone bez odrębnego programu w ramach kształcenia aktorów. Pierwszy kandydat na reżysera, Jerzy Walden, przyjęty został na studia w 1921 r.

Twórcą Wydziału Sztuki Reżyserskiej, jego kierownikiem i autorem programu był Leon Schiller. Program ten był całkowicie oryginalny. Najważniejszą jego część stanowiły seminaria reżyserskie, prowadzone przez artystów tej miary, co sam Schiller, Zelwerowicz, Wysocka, Węgierko, Wiercińska i Karol Borowski. Prócz tego przewidziano ćwiczenia techniczne, takie jak umuzykalnienie, ćwiczenia aktorskie i ruchowe oraz bardzo szeroki zakres wykładów teoretycznych, wśród których obok historii kultury, historii teatru i dramatu było także miejsce dla encyklopedii muzyki, historii opery i tańca, a obok estetyki i teorii dramatu pojawiła się psychologia i socjologia. Wykładali te przedmioty najwybitniejsi specjaliści, często profesorowie lub docenci uniwersytetu, jak Juliusz Starzyński, Stanisław Ossowski, Henryk Elzenberg oraz tak wybitne indywidualności, jak Jerzy Stempowski, Tymon Terlecki, czy Aleksander Hertz. Skupienie wokół PIST licznego grona intelektualistów było jednym z ważniejszych osiągnięć Schillera.

Główną jego troską było jednak połączenie szerokiej wiedzy teoretycznej z samodzielnym realizowaniem przedstawień przez studentów reżyserii. Uczestniczyli oni w przygotowywaniu przedstawień wydziału aktorskiego, pełnili funkcje asystentów reżysera w przedstawieniach wystawianych przez swych wykładowców. Pełną realizację planów Schillera umożliwiło jednak dopiero powstanie w 1936 r. Warsztatu Teatralnego.

Założeniem tego przedsięwzięcia było umożliwienie absolwentom Wydziału Sztuki Reżyserskiej samodzielnego przygotowania przedstawienia z udziałem aktorów pod opieką dwóch profesorów – praktyka i teoretyka. Ponieważ na wydziale tym studiowali także kandydaci na scenografów, którymi byli z reguły absolwenci lub studenci Akademii Sztuk Pięknych, oni to właśnie przygotowywali scenografię do przedstawień Warsztatu. Projekty te były to ich prace dyplomowe, podobnie jak dla słuchaczy-reżyserów warunkiem uzyskania dyplomu było przygotowanie jednego lub dwóch

przedstawień w ramach Warsztatu Teatralnego. Przedstawienia te, których repertuar był starannie dobrany pod okiem samego Schillera i wśród których znalazło się kilka polskich prapremier (np. *Orfeusz* Jeana Cocteau, *Miguel Manara* Oskara Miłosza, *Pluskwa* Włodzimierza Majakowskiego), choć wystawiane były zaledwie raz lub dwa razy, cieszyły się dużym zainteresowaniem oraz uznaniem publiczności i prasy.

Zorganizowanie Warsztatu, które było osobistą inicjatywą Schillera, przyczyniło się niewątpliwie do podniesienia poziomu profesjonalnego reżyserii oraz prestiżu PIST w środowisku inteligencji warszawskiej.

Dorobek dwudziestolecia międzywojennego

Znaczenie PIST polega na tym, że po raz pierwszy w Polsce utworzona została samodzielna instytucja państwowa, której jedynym celem było kształcenie artystów teatralnych: aktorów, reżyserów i scenografów. Przejąwszy od ZASP prawo organizowania egzaminów eksternistycznych dla kandydatów na aktorów, PIST wywierał decydujący wpływ na poziom zawodowy polskich aktorów. Dzięki wysiłkom Zelwerowicza, a przede wszystkim Schillera, wokół PIST skupiło się w tym czasie środowisko wybitnych artystów i intelektualistów, które wywierało istotny wpływ nie tyl-

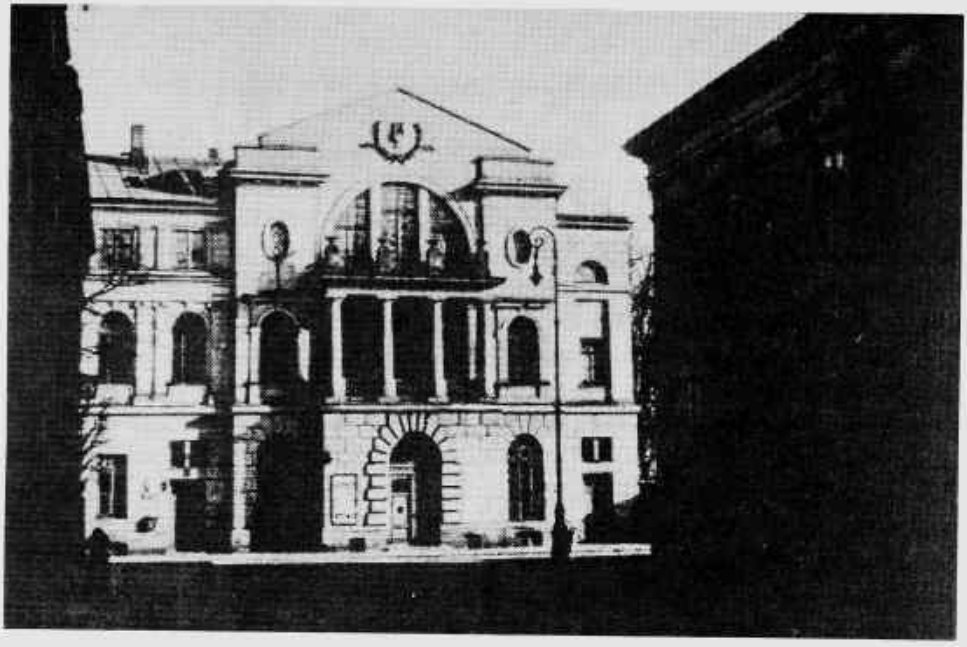
Próba analityczna w Instytucie Reduty, Warszawa 1925

ko na stosunkowo nieliczną grupę wychowanków, ale właściwie na całe życie teatralne Polski. Ludzie znający stosunki teatralne w innych państwach europejskich, jak Erwin Axer czy Ziemowit Karpiński, stwierdzali później, że poziom kształcenia na obu wydziałach PIST nie był niższy niż w renomowanych uczelniach zachodnich, a wpływ na środowisko teatralne nawet większy.

W okresie międzywojennym pojawił się też inny system kształcenia aktorów, którego zaczątkiem były wspomniane już kijowskie Studya Stanisławy Wysockiej. W 1921 r. w istniejącym już od dwóch lat warszawskim teatrze Reduta pojawiła się pierwsza grupa adeptów, których Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski postanowili przygotować do zawodu aktorskiego inaczej niż robiono to w Oddziale Dramatycznym. Słuchacze Instytutu Reduty (nazwa ta weszła w użycie w 1922 r.) byli obowiązani przede wszystkim do uczestniczenia we wszystkich próbach sztuk, które znajdowały się w repertuarze teatru, obserwowania gry starszych aktorów i przygotowywania ról w tych sztukach. Poza tym mieli ćwiczenia ruchowe: rytmikę i taniec klasyczny, indywidualnie pracowali pod kierunkiem wyznaczonych aktorów nad dykcją i deklamacją. Niekiedy grali małe rólki w przedstawieniach Reduty, przygotowali też własnymi siłami kilka sztuk, z których żadna jednak nie została pokazana publicznie. Odczyty z dziedziny historii, literatury, sztuki, teatru miewali od szasu do czasu profesorowie uniwersytetu. W ten sposób adepci spędzali w Reducie całe dnie od rana do późnego wieczora.

Po przerwie spowodowanej przeniesieniem zespołu Reduta do Wilna działalność Instytutu została tam w 1927 r. wznowiona i była kontynuowana po powrocie do Warszawy aż do wybuchu II wojny światowej. W ciągu tych kilkunastu lat zmieniły się formy pracy w Instytucie, zmieniali się ludzie pomagający Osterwie w kształceniu słuchaczy, ale nienaruszona pozostawała główna zasada sprowadzająca się do tego, że młodzież uczyła się sztuki teatru przez bardziej lub mniej bezpośredni udział w przygotowywaniu przedstawień. System ten, za którego twórców w Europie uznawani są, z jednej strony, Konstanty Stanisławski, z drugiej zaś Jacques Copeau, skupiał zawsze słuchaczy wokół wybitnej indywidualności artystycznej, stawiającej sobie za cel nie tylko kształcenie profesjonalne, ale wychowanie nowego typu aktora. W Polsce indywidualnością taką był Osterwa i jego wpływ na postawy kilku pokoleń polskich aktorów był bardzo znaczący.

Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej Zelwerowicza i Schillera oraz Reduta Osterwy to dwie intytucje, które kształtowały szkolnictwo teatralne w dwudziestoleciu międzywojennym. Obok nich istniały oczywiście i inne, z których wspomnieć trzeba przynajmniej wymienianą już szkołę Hryniewieckiej, której głównym wykładowcą był w tym czasie Antoni Bednarczyk, a okresowo współpracowali z nią m.in. Zelwerowicz i Jaracz; także Miejską Szkołę Dramatyczną w Krakowie, w której wykładali m.in. Józef Sosnowski i Marian Jednowski. Próby zorganizowanego kształcenia akto-



Konserwatorium Muzyczne na Okólniku, gdzie w latach 1932 – 1935 mieścił się Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej

rów podejmowano w tym okresie we wszystkich ważniejszych ośrodkach kulturalnych w Polsce, nigdzie jednak prócz Warszawy i Krakowa nie przetrwały one dłużej niż kilka lat, a po powstaniu warszawskiego PIST niemal całkowicie zanikły.

Okres dwudziestolecia międzywojennego przyniósł w polskim szkolnictwie teatralnym wiele istotnych zmian. Od strony formalno-organizacyjnej polegały one na wprowadzeniu z inicjatywy ZASP obowiązku legitymowania się przez wszystkich aktorów określonymi kwalifikacjami oraz na przejęciu przez odrodzone państwo polskie opieki nad szkolnictwem teatralnym. Od strony merytorycznej, obok podjęcia przez szkoły dramatyczne kształcenia reżyserów, obserwujemy przechodzenie od modelu szkolenia czysto zawodowego, ze szczególnym uwzględnieniem dykcji i deklamacji, do koncepcji wszechstronnego przygotowania kandydatów na aktorów – tak pod względem praktycznym, jak teoretycznym. Towarzyszy temu intensywne poszukiwanie nowoczesnych metod kształcenia.

PIST w konspiracji

Świadectwem tego, że w okresie międzywojennym potrzeba zorganizowanego kształcenia aktorów była dla środowiska teatralnego czymś zupełnie oczywistym, jest fakt, iż już w kilka miesięcy po wybuchu II wojny światowej wznowiona została działalność PIST w warunkach konspiracyjnych. Podjęto ją z inicjatywy grona profesorów, a w szczególności Jadwigi Turowicz, Juliusza Marso i Bohdana Korzeniewskiego, którzy uznali, że trzeba zorganizować jakieś formy kształcenia tak dla tych, którzy jeszcze przed wojną rozpoczęli studia na wydziale aktorskim, jak i dla młodszych roczników. Z dawnych wykładowców włączyli się do pracy m.in. Stanisławski, Wysocka, Jaracz, Małyniczówna i oboje Wiercińscy, z nowych doszli Jan Kreczmar, Stanisław Daczyński, Janusz Warnecki i Marian Wyrzykowski. Po pownym czasie za pośrednictwem Bohdana Korzeniewskiego nawiązany został kontakt z Delegaturą Rządu na Kraj, która udzieliła tej inicjatywie swej akceptacji i wspierała ją pomocą pieniężną.

W zasadzie starano się realizować program przedwojennego Wydziału Sztuki Aktorskiej PIST, ale warunki konspiracyjne wprowadzały tu szereg ograniczeń. Zajęcia odbywały się w mieszkaniach prywatnych, część zaś w legalnej szkole tańca Janiny Mieczyńskiej. Przy przyjmowaniu nowych kandydatów starano się zachować maksymalną ostrożność. Kilkakrotnie jednak zaistniała konieczność przerywania zajęć z obawy przed dekonspiracją. Wielu słuchaczy i kilku wykładowców (Korzeniewski, Jaracz, Schiller, Małyniczówna) aresztowano lub wywieziono do obozów. Mimo to nie tylko odbywały się zajęcia, ale organizowano także egzaminy teoretyczne, a nawet pokazy przygotowane przez uczniów pod kierunkiem pedagogów praktyków – oczywiście w mieszkaniach prywatnych dla wąskiego grona zaproszonych gości. Brak było tylko popisów dyplomowych, ponieważ, według przyjętego przez grono pedagogiczne założenia, podczas wojny nikt tej szkoły nie ukończył. Wielu jej słuchaczy zdało natomiast zaraz po wojnie eksternistyczny egzamin aktorski i współtworzyło oblicze teatru powojennego.

Podziemny PIST był niewątpliwie najważniejszym ośrodkiem kształcenia aktorów podczas wojny, ale nie jedynym. Młodych ludzi przygotowywano do pracy na scenie w Wilnie, Krakowie, Lublinie i innych miastach, najczęściej na kilkuosobowych kompletach. Szerszy zakres miało prowadzone w Warszawie przez Iwo Galla i jego żonę Halinę studio nawiązujące w pewnym stopniu do tradycji Reduty.

Odbudowa szkolnictwa teatralnego po wojnie

Podczas II wojny światowej polskie środowisko teatralne poniosło ogromne straty. Uwzględniając zarówno osoby zamordowane przez okupantów, jak zmarłe śmiercią naturalną oblicza się, że wojnę przeżyło mniej niż trzy czwarte ludzi teatru czynnych w 1939 r. Jeśli wziąć pod uwagę, że przez cały ten okres nie było dopływu nowej kadry, a znaczna grupa aktorów pozostała na emigracji, konieczność szybkiego kształcenia młodych aktorów okaże się oczywista.

Nic więc dziwnego, że gdy tylko po ustąpieniu wojsk niemieckich zaczęło się organizować polskie życie teatralne, we wszystkich ważniejszych ośrodkach pojawiły się szkoły i studia teatralne. Pierwsze z nich powstało już w lecie 1944 r. we Lwowie (przeniesione później wraz z teatrem do Katowic), potem krótkotrwałe próby kształcenia aktorów podjęto w Przemyślu i Rzeszowie. W styczniu 1945 r. powstała miejska szkoła dramatyczna w Warszawie pod kierunkiem Janusza Strachockiego. W Krakowie w pierwszej połowie 1945 r. powstały obok siebie trzy studia teatralne: przy Starym Teatrze pod kierunkiem Jerzego Ronarda-Bujańskiego, przy Teatrze im. Słowackiego pod opieką Karola Frycza oraz Studio Iwo Galla, kontynuujące jego działalność z okresu wojny. Także w Łodzi rozpoczęły działalność dwie szkoły: Henryk Szletyński zorganizował studio przy Teatrze Miejskim, Aleksander Zelwerowicz reaktywował Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. W Poznaniu prywatne studio dramatyczne utworzyła Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, w Lublinie studiem przy teatrze kierował Karol Borowski, a w październiku 1945 r. powstała w Bydgoszczy szkoła dramatyczna pod kierunkiem Adama Grzymały-Siedleckiego. Różne były ich podstawy formalne, różne programy i metody nauczania; większość z nich nastawiona była na szybkie umożliwienie młodzieży zdobycia kwalifikacji wymaganych przed wojną od aktorów.

Zadania uporządkowania spraw szkolnictwa teatralnego podjął się Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki. Nie ograniczając się do przyznawania subwencji i kontroli ich wydatkowania zajął się opracowaniem odpowiednich aktów prawnych – rozporządzenia o ustroju szkół teatralnych oraz wzorcowego statutu i programu szkoły dramatycznej. Zorganizowano też Państwowe Liceum Techniczno-Teatralne oraz utworzono Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Warszawie z siedzibą w Łodzi.

Powołanie w 1946 r. tej uczelni stanowiło istotny moment w rozwoju naszego szkolnictwa, po raz pierwszy bowiem instytucja kształcąca artystów teatralnych uzyskała status szkoły wyższej. Za pośrednictwem działającego wówczas w Łodzi PIST nawiązywała ona do tradycji międzywojennej, ale jednocześnie stanowiła realizację nowych koncepcji, sformułowanych podczas wojny na posiedzeniach Konspiracyjnej Rady Teatralnej z inicjaty-

Leon Schiller na egzaminach w Szkole Tacjanny Wysockiej, Sosnowiec 1950

wy Leona Schillera. On też został powołany na pierwszego rektora PWST i jednocześnie kierował Wydziałem Reżyserskim. Prócz tego działał Wydział Aktorski pod kierunkiem Zelwerowicza oraz zorganizowany po raz pierwszy w Polsce w celu kształcenia przyszłych kierowników literackich Wydział Dramaturgiczny, którego dziekanem został Korzeniewski.

PWST prowadziła także trzy kursy: dla instruktorów teatrów niezawodowych, dla scenografów (zlikwidowany po roku w związku z przejęciem kształcenia w tej dziedzinie przez szkolnictwo plastyczne) oraz powołany w 1947 r. Kurs Gry Operowej. Była to więc uczelnia kształcąca młodzież w wielu zawodach teatralnych. Wykładało w niej liczne i fachowe grono, do którego należeli m.in. Stanisław Daczyński, Józef Węgrzyn, Jacek Woszczerowicz, a także wybitni profesorowie wyższych uczelni: Stanisław Ossowski, Stefania Skwarczyńska, Mieczysław Wallis. Zgodnie z koncepcją Schillera szkoła współpracowała bardzo ściśle z kierowanym także przez niego Teatrem Wojska Polskiego, a słuchacze często statystowali lub grali drobne rólki na scenach tego teatru. To właśnie stało się powodem ostrego konfliktu między Schillerem i Zelwerowiczem, który był zdecydowanym przeciwnikiem praktyki tego rodzaju.

Kierowana przez Schillera szkoła miała w okresie trzyletniego działania w Łodzi wiele osiągnięć. Zgodnie z koncepcją rektora, absolwenci Wydziału Aktorskiego występowali w samodzielnie przez szkołę przygotowanych przedstawieniach dyplomowych, z których *Kram z piosenkami* i *Młoda Gwardia* cieszyły się znacznym powodzeniem. Także słuchacze Wydziału Reżyserskiego przedstawili na scenach łódzkich swoje prace

dyplomowe, a pierwsi absolwenci Wydziału Dramatrugicznego podjęli pracę w teatrach jako kierownicy literaccy.

W 1946 r. została powołana także Państwowa Szkoła Dramatyczna w Krakowie. Zlikwidowano wówczas trzy istniejące tam studia. Uczniowie Galla przenieśli się wraz z nim do Gdyni, natomiast słuchacze dwóch pozostałych studiów przeszli do nowo powstałej uczelni, której kierownictwo objął początkowo Juliusz Osterwa. Wkrótce jednak stan zdrowia uniemożliwił mu dalszą pracę.

W rok później, jesienią 1947 r. Państwową Szkołę Teatralną otrzymała także Warszawa. Po likwidacji szkoły miejskiej zorganizowanej przez Strachockiego władze powierzyły kierownictwo nowej placówki Zelwerowiczowi, który po konflikcie z Schillerem w łódzkiej PWST przeniósł się do Warszawy i z właściwą sobie energią przystąpił do prac organizacyjnych.

Obok wymienionych szkół państwowych nadal działały w wielu ośrodkach szkoły miejskie lub prywatne. Niezbyt wysokie aubwencje od państwa nie umożliwiały im pełnego przystosowania się do opracowanych w ministerstwie programów, a zakres ingerencji władz w proces kształcenia aktorów stopniowo się powiększał. W ministerstwie utworzono Departament Szkolnictwa Artystycznego i komisję, która miała opracować jednolity program dla poszczególnych kierunków studiów.

Z dniem 1 stycznia 1949 r. szkoły krakowska i warszawska zostały podniesione do rangi wyższych uczelni przyjmując nazwę Państwowych Wyższych Szkół Aktorskich; działająca w Łodzi Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna została jesienią tegoż roku przeniesiona do siedziby stałej, to znaczy do Warszawy, w Łodzi zaś na jej miejsce powołano kolejną Państwową Wyższą Szkołe Aktorską. W rezultacie przez kilka miesięcy istniały w Warszawie obok siebie dwie państwowe szkoły wyższe, które dopiero z dniem 1 stycznia 1951 r. zostały ostatecznie połączone w jedną Państwową Wyższą Szkołę Teatralną z Schillerem jako rektorem.

Równocześnie z tą decyzją zostały zamknięte ostatnie istniejące jeszcze prywatne lub miejskie szkoły dramatyczne w Bydgoszczy, Lublinie i Poznaniu, a na ich miejsce utworzono państwowe szkoły dla instruktorów teatru ochotniczego. Te zmiany organizacyjne zakończyły pierwszy okres rozwoju szkolnictwa teatralnego po wojnie. Charakteryzował się on spontanicznym powstawaniem we wszystkich ośrodkach kraju szkół i studiów nastawionych na możliwie szybkie przygotowanie młodych ludzi do wstąpienia na scenę. Stosowane metody i programy nauczania tych szkół, z wyjątkiem łódzkiej PWST, nie różniły się w sposób istotny od znanych z okresu przedwojennego.

Wszystko na wzór radziecki

W roku szkolnym 1949/50 cały system kształcenia teatralnego został podporządkowany bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki. W skład tego systemu obok trzech szkół wyższych (PWST w Warszawie, PWSA w Krakowie i w Łodzi) wchodziły także średnie szkoły dla instruktorów teatrów niezawodowych oraz Państwowe Liceum Techniki Teatralnej. Przewidywano także istnienie studiów przyteatralnych, ale spośród nich dłużej utrzymało się tylko katowickie. Zorganizowana jesienią 1949 r. narada pedagogów w Poznaniu miała wytyczyć dla szkolnictwa teatralnego nowe kierunki programowe. Wszystkim szkołom zalecono wówczas wzorowanie się na szkolnictwie radzieckim. Oznaczało to m.in. przedłużenie do lat czterech studiów na wszystkich wydziałach z wyjątkiem dramaturgicznego, który w 1952 r. uległ likwidacji. Na wyddziałach aktorskich ostatni rok miał być przeznaczony na przygotowanie spektakli dyplomowych. Zalecano też stosowanie przeniesionych ze Związku Radzieckiego metod określonych jako „system Stanisławskiego", które w rzeczywistości były wersją tego systemu przystosowaną przez jego nieudolnych następców do założeń realizmu socjalistycznego. Przykład radziecki zdecydował też chyba o przyjęciu zwalczanego przez Schillera modelu szkoły nie związanej bezpośrednio z teatrem, co spowodowało zakazanie studentom występów publicznych.

Nic więc dziwnego, że jeszcze przed końcem roku szkolnego 1949/50 Schiller musiał ustąpić ze stanowiska rektora, a pełnienie jego obowiązków powierzono Janowi Kreczmarowi, który zresztą przez kilka lat nie miał oficjalnej nominacji. W Krakowie po kilku krótkotrwałych dyrekcjach kierownictwo szkoły objął w 1950 r. Tadeusz Burnatowicz. Szkoła łódzka, po odejściu niektórych wykładowców do Warszawy, przeszła długotrwały kryzys połączony z częstymi zmianami kierownictwa.

Lata 1950 – 1956 przyniosły stabilizację, a nawet rozbudowę organizacyjną trzech szkół teatralnych: w Warszawie uruchomiono na kilka lat Wydział Estradowy i Choreograficzny, w Krakowie zaś Wydział Reżyserii i Oddział Lalkarski. Natomiast w zakresie treści nauczania obowiązująca wówczas doktryna realizmu socjalistycznego, przejawiająca się głównie we wprowadzeniu opacznie rozumianego „systemu Stanisławskiego", prowadziła, mimo wysiłków pojedynczych pedagogów, do jednostronnego kształcenia tylko w konwencji wąsko rozumianego realizmu.

Zmiany po roku 1956

Rok 1956 przyniósł zmiany w polityce kulturalnej, także w szkolnictwie teatralnym. Pierwszą z nich było dopuszczenie istnienia przy teatrach studiów o samodzielnie kształtowanym programie, z którym najważniejsze było studio przy Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach prowadzone w latach 1955 – 1958 przez Irenę Byrską i nawiązujące do tradycji Reduty.

W szkołach teatralnych większość pedagogów odrzuciła „system Stanisławskiego", uważając go za zbyt ściśle związany z estetyką realizmu socjalistycznego. Jednym z nielicznych, który przeciwstawiał się tej tendencji, był Jan Kreczmar, od 1957 r. ponownie rektor PWST (po dwuletniej przerwie, kiedy szkołą kierował Władysław Krasnowiecki). Kreczmar do końca życia reprezentował pogląd, że Stanisławski twierdząc, iż skoncentrowanie świadomości aktora na działaniu jest najlepszą drogą do prawdy przeżyć, wskazał właściwy kierunek rozwoju techniki aktorskiej.

Rozluźnienie rygorów administracyjnych wprowadziło też do repertuaru pokazów dyplomowych sztuk współczesnych autorów zachodnioeuropejskich i amerykańskich, np. Williamsa i Millera, które stawiały przed kandydatami na aktorów nowe zadania.

Po dyskusjach na temat modelu szkolnictwa w latach 1957 – 1958 władze zdecydowały o całkowitym zaniechaniu kształcenia systemem studyjnym. Utrzymano praktykę przeprowadzania egzaminów eksternistycznych, ale jedyną drogą zdobywania pełnych kwalifikacji artystycznych stały się czteroletnie wyższe studia na wydziałach aktorskich jednej z istniejących szkół.

Zmiany organizacyjne objęły w tym czasie szkołę łódzką, która z dniem 1 stycznia 1959 r. została połączona z działającą w tym samym mieście szkołą filmową i przyjęła nazwę Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa im. Schillera. Jedynie jej Wydział Aktorski kształci adeptów sztuki teatralnej, pozostałe wydziały służą kinematografii.

Na wydziałach aktorskich wszystkich trzech uczelni (w Warszawie, Krakowie i Łodzi) obowiązywał jednolity program ramowy ustalany w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Dokonano w nim niewielkich korekt, ale zasadniczy zręb przedmiotów pozostał przez dłuższy okres bez zmian. Nie spowodowało ich także nadanie w 1963 r. szkołom teatralnym, podobnie jak i wszystkim innym uczelniom artystycznym, pełnych praw akademickich łącznie z uprawnieniami do nadawania absolwentom stopnia magistra sztuki. Poszczególne szkoły miały zresztą pewien margines swobody, pozwalający na samodzielne kształtowanie materiału w ramach obowiązującego programu. I tak np. szkoła warszawska wcześniej niż inne wprowadziła zajęcia z piosenki i jeden z pokazów dyplomowych poświęciła widowiskom muzycznym.

Po zlikwidowaniu w 1962 r. Wydziału Reżyserii w Krakowie reżyserów przez wiele lat kształciła tylko szkoła warszawska. Program opracowany przez wieloletniego dziekana, Bohdana Korzeniewskiego, nie ulegał zasadniczym zmianom z pewną tendencją do zacieśniania współpracy z wydziałem aktorskim.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte

Większe zmiany organizacyjne przyniosły dopiero lata siedemdziesiąte. W 1970 r. szkoła łódzka przemianowana została na Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Schillera. W nazwie wyakcentowano więc bardziej związki z filmem i telewizją, ale dla kształcenia aktorów nie miało to większego znaczenia. W 1971 r. w Warszawie przy Wydziale Reżyserii powstało Studium Zawodowe Teatralno-Literackie, a w 1975 r. przekształcono je w Wydział Wiedzy o Teatrze. Także w 1975 r. otwarty został w Białymstoku Wydział Lalkarski stanowiący integralną część szkoły warszawskiej. Wcześniej jeszcze, bo w roku 1972, uczelnia krakowska zaczęła ponownie kształcić lalkarzy na wydziale zamiejscowym we Wrocławiu. W 1973 r. wznowił działalność Wydział Reżyserii w Krakowie. W 1980 r. w Białymstoku powołany został drugi wydział zamiejscowy szkoły warszawskiej – Wydział Reżyserii Lalkowej, przyjmujący podobnie jak inne wydziały reżyserskie absolwentów wyższych uczelni. Przetrwał on do 1990 r., po czym został włączony do Wydziału Lalkarskiego.

Pod koniec lat siedemdziesiątych ministerstwo po dłuższej przerwie wyraziło zgodę na powstawanie studiów przy teatrach. Pierwsze takie studium otwarto we Wrocławiu w 1976 r., następne w Gdańsku rok później. Studium wrocławskie po kilku latach istnienia zostało w 1979 r. przekształcone w zamiejscowy Wydział Aktorski krakowskiej PWST.

Zmieniali się też rektorzy. W Warszawie po krótkiej powtórnej kadencji Krasnowieckiego (1967 – 1970) przez dłuższy czas kierował szkołą Tadeusz Łomnicki (1970 – 1981); w Krakowie po Bronisławie Dąbrowskim (1963 – 1968) i Eugeniuszu Fuldem (1968 – 1972) rektorem był Jerzy Krasowski (1972 – 1980). W Łodzi stanowisko rektora zajmowali z reguły przedstawiciele sztuki filmowej.

W 1981 r. po raz pierwszy od wielu lat rektorzy wszystkich wyższych uczelni zostali wybrani przez społeczność akademicką. W Warszawskiej PWST wybrano Andrzeja Łapickiego (1981 – 1987), w Krakowie – Danutę Michałowską (1981 – 1984). Później zastąpili ich wybrani już na podstawie innej ustawy o szkolnictwie wyższym Jan Englert w Warszawie oraz Jerzy Trela w Krakowie.

Obecnie trzy istniejące szkoły teatralne kształcą: aktorów dramatycznych (Warszawa, Kraków, Łódź, Wrocław), reżyserów (Warszawa, Kraków), aktorów-lalkarzy (Białystok, Wrocław), reżyserów teatrów lalkowych

(Białystok) oraz specjalistów w zakresie wiedzy o teatrze (Warszawa). Tych ostatnich przygotowuje także Uniwersytet Jagielloński, a w mniejszym stopniu również inne uniwersytety. Scenografów kształcą wydziały scenografii w Akademiach Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie. Zrezygnowano natomiast ze specjalistycznego szkolenia techników teatralnych.

Wydziały aktorskie państwowych wyższych uczelni wypuszczają rocznie przeciętnie około 50 absolwentów, którzy według szacunkowych wyliczeń stanowią ogółem nieco ponad połowę wszystkich aktorów zatrudnionych w zawodowych teatrach dramatycznych. Fakt ten sprawia, że w świadomości społecznej zawód aktora niemal powszechnie kojarzy się już z koniecznością zdobycia wyższego wykształcenia.

Poza ustabilizowanym systemem państwowych uczelni wyższych ostatnio pojawiać się zaczęły tu i ówdzie prywatne szkoły aktorskie nie dające pełnych uprawnień zawodowych, ale przygotowujące doraźnie kandydatów na aktorów, pobierając za to dość wysokie czesne.

Innym sposobem przygotowania aktorów dla teatrów prowincjonalnych, które mają ich stale za mało, są powstające w miarę potrzeby w poszczególnych ośrodkach teatralnych studia przy teatrach. Wypuszczają one jeden lub kilka roczników absolwentów, a następnie ulegają likwidacji. Przyczyną, poza doraźnymi motywacjami, o których mowa, jest pewne nieporozumienie dotyczące samego charakteru takiego kształcenia. Idea ta wprowadzona w początku naszego wieku przez Konstantego Stanisławskiego i Jacques'a Copeau wielokrotnie dawała znakomite rezultaty. Z terenu Polski wystarczy tu przypomnieć Redutę Osterwy. W okresie powojennym specyficzną formą takiego studium był Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Wszystkie przywołane przykłady wskazują jednak, że ten typ kształcenia aktorów dawał dobre efekty tylko wtedy, kiedy wybitny człowiek teatru zbierał wokół siebie grupę młodych i przygotowywał ich do pracy na scenie według swoich indywidualnych założeń. Natomiast studia tworzone przy teatrach dla uzupełnienia braków kadrowych albo przekształcają się w normalną szkołę teatralną, albo w zespół adeptów przy teatrze, którzy dużo grają, ale nie mają czasu na kształcenie się.

Perspektywy

W ostatnich dwóch latach w polskim życiu teatralnym rozpoczął się proces zmian, który zapewne w dalszym ciągu prowadzić będzie do likwidacji niektórych teatrów, rozpadu części stałych zespołów i powstawania na ich miejsce scen typu impresaryjnego, oraz mniej lub bardziej krótkotrwałych zespołów prywatnych, Zmiany te z czasem doprowadzą zapewne do przekształceń w systemia kształcenia aktorów. Naprzeciw tym zmianom próbują wychodzić niektóre spośród kursów prywatnych, ale jak potoczy się dalej rozwój wydarzeń trudno przewidzieć.

Przeobrażenia zachodzące w naszym życiu teatralnym będą miały z pewnością konsekwencje także dla uprawiania zawodu reżysera. Polska jest jednym z nielicznych krajów, w których zaszczepiona przez Leona Schillera idea kształcenia reżyserów na specjalnych wydziałach szkół teatralnych ugruntowała się silnie i w konsekwencji wymaga się od nich określonych kwalifikacji zawodowych. Wydaje się, że znaczną większość działających w Polsce reżyserów stanowią absolwenci dwóch istniejących obecnie wydziałów reżyserskich. Także duża część osób kończących w ostatnich latach te wydziały dość szybko znajdowała pracę w teatrach terenowych, choć z uzyskaniem stałego etatu było coraz trudniej.

Podjęta przez szkołę warszawską próba kształcenia na osobnym wydziale reżyserów teatrów lalkowych okazała się niepraktyczna i po dziesięciu latach wydział ten został zlikwidowany, choć nie zaprzestano szkolić reżyserów w ramach Wydziałów Lalkarskich. Kształcenie aktorów-lalkarzy, mimo pewnych niekorzystnych doświadczeń z przeszłości, nadal odbywa się systematycznie w dwóch uczelniach i nikt nie kwestionuje jego potrzeby.

Spośród wydziałów istniejących obecnie w szkołach teatralnych najkrótszą historię ma z pewnością warszawski Wydział Wiedzy o Teatrze. Istnieje już jednak ponad piętnaście lat, przetrwał szczęśliwie próby likwidacji podjęte w stanie wojennym, a w 1987 r. wzbogacił się o studia zaoczne, przeznaczone dla ludzi pracujących w dziedzinie upowszechniania kultury teatralnej. Fakt, iż od kilkunastu lat istnieją również studia teatrologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, a i na kilku innych uczelniach tego rodzaju kształcenie jest prowadzone w mniejszym zakresie, potwierdza pogląd, że istnieje zapotrzebowanie na takie studia, które przygotowują do pracy w różnych zawodach związanych z teatrem, poczynając od archiwistów i bibliotekarzy, a kończąc na kierownikach literackich i krytykach teatralnych. Usytuowanie takiego wydziału w szkole teatralnej daje mu pewne dodatkowe możliwości, które zresztą jak dotąd nie zawsze umiał wykorzystać.

Bibliografia

MROZIŃSKA Stanisława, 1972, *Szkoła Leona Schillera. PWST 1946-1949,* Wrocław.

ORZECHOWSKI Emil (oprac.), 1977, *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie w trzydziestolecie istnienia,* Kraków.

SIKORSKI Antoni, 1936, *Warszawska Szkoła Aplikacyjna przy byłych Teatrach Rządowych Warszawskich i jej wychowańcy 1908 – 1915,* Warszawa.

WARSZAWSKA szkoła teatralna. Szkice i wspomnienia, 1991, Warszawa.

WILSKI Zbigniew, 1978, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811 – 1944,* Wrocław.

WILSKI Zbigniew, 1980, *Szkolnictwo teatralne,* „Teatr", nr 6.

ZELWEROWICZ Aleksander, 1968, *Szkolnictwo teatralne w okresie międzywojennym i w Polsce Ludowej,* „Pamiętnik Teatralny", z. 3.

ZWIĄZKI TEATRALNE

Kazimierz Andrzej Wysiński

Związek Artystów Scen Polskich * Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu * Związek Artystów Scen Polskich za Granicą * Związek Dyrektorów Teatrów Polskich

Próby organizowania związków teatralnych pojawiły się w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku. Początkowo nie wychodziły one poza zasięg jednego zespołu aktorskiego; najczęściej były to samorządowe kasy wzajemnej pomocy. Pierwszym takim związkiem był Fundusz Wysłużonych Aktorów utworzony w 1810 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie.

W roku 1871 powstał pierwszy w Europie związek o zasięgu krajowym: Stowarzyszenie Artystów Scen Niemieckich. Polscy aktorzy w kraju podzielonym przez zaborców mogli wówczas zakładać tylko organizacje lokalne. W roku 1906 powstał Związek Artystek, Artystów i Pracowników Warszawskich Teatrów Wielkiego, Rozmaitości i Nowości; w 1910 – Związek Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji; w 1916 – Stowarzyszenie Artystów Teatrów Polskich w Warszawie; w 1917 Związek Artystów Sceny Polskiej z siedzibą w Kijowie.

W kilka tygodni po odzyskaniu niepodległości utworzono w 1918 r. w Warszawie Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), który po raz pierwszy połączył wszystkich aktorów w kraju. W latach międzywojennych osiągnął on wyjątkową autonomię, w czasie okupacji działał w konspiracji. W 1949 r. został rozwiązany, a na jego miejsce w 1950 r. ustanowiono Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF). W roku 1981 SPATiF wrócił do dawnej nazwy ZASP.

Szczególne miejsce w życiu kulturalnym na obczyźnie zajmuje Związek Artystów Scen Polskich (ZASP za Granicą). Założony w 1942 w Londynie działa do dziś.

Osobną rolę w międzywojennym życiu teatralnym pełnił Związek Dyrektorów Teatrów Polskich (ZDTP). Założony w 1919 r., po wojnie nie został reaktywowany. W roku 1993 powołano we Wrocławiu Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów Polskich.

Działalność czterech związków (ZASP, SPATiF, ZASP za Granicą, ZDTP) stanowi ważną część życia teatralnego.

Związek Artystów Scen Polskich w karykaturze Mai Berezowskiej, 1931

Związek Artystów Scen Polskich

ZASP powstał 21 grudnia 1918 r. Powołali go aktorzy z trzech byłych zaborów na pierwszym ogólnopolskim Kongresie Konstytucyjnym w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Kongres przyjął statut, którego autorami byli m.in. Stefan Jaracz, Jan Kochanowicz, Juliusz Osterwa, Józef Śliwicki i Aleksander Zelwerowicz.

Do pierwszego Walnego Zjazdu w kwietniu 1918 r. władzę sprawował Tymczasowy Zarząd pod kierownictwem Józefa Śliwickiego. Od początku najważniejszą sprawą była organizacja filii związkowych w innych miastach. Ale czasy były trudne i niebezpieczne. We Lwowie trwały walki z Ukraińcami. W Wielkopolsce z Niemcami. Poznań uwolnił się pod koniec 1918 r. Bydgoszcz i Toruń Niemcy opuścili dopiero w styczniu 1920 r. Na Śląsku w latach 1919 – 1921 trzykrotnie wybuchały powstania. Na wschodzie aż po Warszawę toczyły się walki z Rosją Sowiecką. Granice ustalano etapami. Zachodnią i północną regulował traktat wersalski (18 kwietnia 1919), południową traktat z Austrią w Saint-Germain-en-Laye (10 września 1919), wschodnią traktat ryski z Rosją i Ukrainą (18 marca 1921). Ostateczne granice, w jakich Polska przetrwała do roku 1939, ustalono 21 października 1921.

W latach II Rzeczypospolitej zwołano 17 walnych zjazdów delegatów oraz 2 zjazdy nadzwyczajne: pierwszy w 1931 r. uregulował sprawy ekonomiczne, drugi w 1936 r. poświęcony był sprawom artystycznym. Funkcje prezesów, wybieranych na walnych zjazdach, sprawowali m.in. Józef Śliwicki (kilkakrotnie przez lat 17) oraz Aleksander Zelwerowicz, Józef Kotarbiński i Ignacy Dygas.

W latach międzywojennych ZASP był organizacją silną i skuteczną. Od samego początku przejął funkcję głównego organizatora życia teatralnego. Miał niedekretowane poparcie państwa. Umacniało to poczucie niezależności i przekonanie o konieczności podejmowania różnych ważnych decyzji. W najogólniejszych zarysach ZASP uregulował prawa i obowiązki aktora w teatrze, ustalił stosunki prawne między aktorem i teatrem (regulaminy pracy), między teatrem i Związkiem (konwencje). Zatwierdził różne formy pomocy materialnej, jak kasa pogrzebowa i fundusz jubileuszowy. Powołał w 1919 r. pismo związkowe „Scena Polska" i prowadził działalność wydawniczą, która objęła m.in.: biuletyny, statuty oraz książki z zakresu historii teatru, jak: *Zagadnienia socjologii teatru* Aleksandra Hertza (1939), *Meinigeńczycy* Wiktora Bumera (1938), *Teatr warszawski od czasów Osińskiego, 1815 – 1915* Mieczysława Rulikowskiego (1939), *Teatr Wagnera* Karola Stromengera (1939) czy *Róża* Stefana Żeromskiego w opracowaniu Wilama Horzycy (1931). Znaczący był udział Związku w utworzeniu w 1925 r. Polskiego Instytutu Teatrologicznego i powołania

Odsłonięcie pomnika Wojciecha Bogusławskiego na pl. Teatralnym, Warszawa 1936

w 1932 r. Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. W roku 1936 został zwołany, najważniejszy w jego dziejach, Zjazd Nadzwyczajny poświęcony w całości sprawom artystycznym i w tym samym roku doprowadzono do zakończenia budowy pomnika Wojciecha Bogusławskiego przed Teatrem Narodowym.

Na specjalną uwagę zasługują trzy osiągnięcia ZASP:

– szkolenia zawodowe aktorów, zmierzające zwłaszcza – po latach zaborów – do ujednolicenia wymowy scenicznej;

– wprowadzenie przymusu organizacyjnego, czyli konieczności i obowiązku należenia do jednego i tylko jednego związku; tylko członek ZASP mógł grać w teatrze, który z ZASP podpisał konwencję, teatry zaś, które konwencję podpisały, mogły angażować tylko członków ZASP;

– roczny kontrakt, który był zarzewiem wielu konfliktów z dyrekcjami teatrów i przedstawicielami władz miejskich, ale stabilizował sytuację zawodową aktorów. Po tzw. wojnie teatralnej w 1931 r. ZASP obronił roczny kontrakt i minimalną gażę miesięczną: 300 zł dla członków rzeczywistych i 200 zł dla kandydatów.

Na szczególne wyróżnienie zasługują dwa trwałe osiągnięcia ZASP: Schronisko dla Aktorów w Skolimowie oraz własny Dom Aktora w Alejach Ujazdowskich.

Plan budowy schroniska, które miało nosić imię Fredry, powstał w roku 1912 przy ówczesnym Związku Artystek, Artystów i Pracowników Warszawskich Teatrów Wielkiego, Rozmaitości i Nowości. Powstał komitet budowy; Jerzy Mikulski, syn aktora Józefa, opracował projekt, a Antoni Bednarczyk, nazywany „wielkim jałmużnikiem", przejął funkcję niestrudzonego rzecznika i orędownika schroniska. Po odzyskaniu niepodległości ZASP podjął budowę według nowego projektu, także Jerzego Mikulskiego. Uroczyste otwarcie Schroniska imienia Wojciecha Bogusławskiego odbyło się w Skolimowie 13 kwietnia 1927 r. Po ostatniej wojnie, obok starego domu, zbudowano dwa nowe. Pierwszy w roku 1964, dzięki ofiarnej pracy Heleny Sulimy i Ewy Kuniny, drugi w roku 1993, dzięki staraniom Aleksandry Dmochowskiej, Eugenii Herman, Zofii Kucówny, Anny Nehrebeckiej i Marii Mamony.

Pomysł zbudowania w Warszawie domu aktora powstał w roku 1921. W roku 1928 kupiono parcelę przy ulicy Polnej 48, gdzie przewidywano wzniesienie nowoczesnego budynku. W połowie lat trzydziestych parcelę sprzedano i kupiono stary dom w Alejach Ujazdowskich 45, którego jednak przed wojną nie udało się zagospodarować. Częściowo zniszczony w czasie powstania warszawskiego, po wojnie odbudowany, od roku 1949 jest stałą siedzibą ZASP. W latach międzywojennych ZASP wynajmował dwa pokoje na I piętrze Hotelu Polonia w Alejach Jerozolimskich.

W czasie okupacji ZASP działał w konspiracji. Patronował kształceniu aktorów w prywatnych mieszkaniach wykładowców (np. Jadwigi Mieczyńskiej na Żoliborzu), doprowadził do utworzenia Tajnej Rady Teatralnej,

która powstała w roku 1940 z inicjatywy Bohdana Korzeniewskiego, Leona Schillera i Edmunda Wiercińskiego. Opracowała ona m.in. plany organizacji teatrów w wolnej Polsce oraz projekt weryfikacji aktorów, którzy złamali zakaz ZASP występowania w imprezach koncesjonowanych przez Niemców.

Po wojnie ZASP włączył się do odbudowy życia teatralnego. Podczas Walnego Zjazdu w roku 1945 podjął uchwałę o objęciu wszystkich teatrów, łącznie z operą i rewią, przez jeden departament w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Bronił wiążącej opinii ZASP przy zatwierdzaniu dyrektorów teatrów, domagał się weryfikacji aktorów. W tym celu utworzono Sąd Centralny II Instancji, najpierw w Łodzi, potem w Warszawie, z udziałem m.in. Bohdana Korzeniewskiego i Leona Schillera. Weryfikację, która objęła około 2500 aktorów, przeprowadzono w latach 1945 – 1947.

W roku 1947 ZASP uchwalił apel do członków przebywających za granicą o jak najszybszy powrót do kraju. W roku 1948 władze nie zgodziły się na zwołanie zjazdu. W tym samym roku Dobiesław Damięcki, pierwszy powojenny prezes, zrezygnował z kierowania ZASP. Funkcję tę objął Feliks Chmurkowski. W roku 1949, na kolejnym XX i ostatnim Walnym Zjeździe, ZASP zmuszono do połączenia się z czterema związkami zawodowymi: muzyków, pracowników radia, pracowników filmowych oraz artystów i pracowników teatralno-widowiskowych. Utworzono wówczas Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury, tzw. Psik, pod przewodnictwem Władysława Krasnowieckiego. W roku 1949 zaczął się formalny proces likwidacji ZASP, który trwał do końca czerwca 1950 r.

Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu

Stowarzyszenie powstało 15 lipca 1950. Pierwszym prezesem został Leon Schiller. Za jego życia nie zwoływano zjazdów. W marcu 1954 r. odbył się Zjazd Teatralny, sterowany przez władze Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii, którym kierował Jerzy Pański. W kwietniu 1952 r. na I Plenum Zarządu Głównego SPATiF Schiller wygłosił referat pt. *Pro doma nostra*, uważany za jego testament teatralny. Poświęcił go głównie sprawom repertuaru. Mówił o nieobecności w naszych teatrach rodzimej dramaturgii romantycznej, zwracając uwagę, że interesują się nią cudzoziemcy, jak np. artyści rosyjscy z Leningradu czy niemieccy z Bertoltem Brechtem i Heleną Weigel na czele. Pod koniec referatu złożył oświadczenie: „Jesteśmy jednak przeciwnikami tworzenia teatru poza naszymi plecami, za pośrednictwem funkcjonariuszy nie zawsze swych zadań świadomych, często nazbyt w swe umysłowe i z urzędu wynikające siły zadufanych. Jesteśmy przeciwnikami dyktanda odgórnego w sprawach tak subtelnej natury, jak zagadnienie twórcze naszego zawodu" (Leon Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 169). Reakcja była szybka. W maju

Schiller musiał zrezygnować ze stanowiska rektora PWST w Warszawie, a we wrześniu przestał być dyrektorem Teatru Polskiego. W roku 1946 Schiller zamierzał wznowić „Scenę Polską", w dalszym ciągu jako pismo ZASP, zbliżone do „Sceny" z lat 1937 – 1939, redagowanej wówczas przez Tymona Terleckiego. Mówił o tym w wywiadzie udzielonym w roku 1946 pismu „Pobudka". „Sceny" nie udało się reaktywować, natomiast w roku 1952 założył „Pamiętnik Teatralny". Prezesem SPATiF był do końca życia, to jest do 25 marca 1954.

Pierwszy Walny Zjazd SPATiF odbył się w roku 1955 za kadencji Wojciecha Brydzińskiego, który po śmierci Schillera przejął prezesurę Stowarzyszenia. Po zjeździe prezesem został Marian Wyrzykowski. Były to czasy, kiedy nieśmiało zaczęły pojawiać się pierwsze oznaki odwilży. W listopadzie 1955 r. odbyła się pierwsza w Polsce Ludowej premiera *Dziadów*.

W lutym 1957 r., za kadencji Mariana Wyrzykowskiego, obradował II Walny Zjazd. Nawiązano wtedy do tradycji przedwojennej i wydłużono nazwę stowarzyszenia dodając do SPATiF ZASP. Obrady były burzliwe i postanowiono w terminie dwumiesięcznym zwołać Zjazd Nadzwyczajny, który odbył się w kwietniu 1957 r. Wśród prawie trzydziestu uchwał, głównie porządkujących wewnętrzne stosunki prawne i kontakty z przedstawicielami władz, znalazła się uchwała nawiązująca do przedwojennego „przymusu organizacyjnego". Czytamy w niej, że „członkowie ZASP nie będą mogli występować na scenie, stale lub sporadycznie, z osobami nie będącymi członkami Stowarzyszenia. Wszelkie odstępstwa od tego postanowienia będą wymagały każdorazowej zgody władz Stowarzyszenia, które są upoważnione do udzielania poszczególnym osobom, nie posiadającym kwalifikacji, prawa współpracy na ściśle określony okres czasu". Realizacja tej uchwały nie była przestrzegana.

Kolejne zjazdy, najogólniej mówiąc, skupiały się wokół problematyki ideowo-artystycznej i decentralizacji teatrów. Mówiono o „poprawie sytuacji w różnych dziedzinach teatru", o „upowszechnieniu kultury i przeżyć artystycznych". W tych trudnych czasach SPATiF próbował organizować niezależne dyskusje, jak np. jeszcze z inicjatywy Schillera w roku 1953 o teatrze Brechta. Stowarzyszenie było fundatorem nagród jubileuszowych, inicjatorom nagród specjalnych, m.in. nagrody im. Schillera, utworzonej w roku 1958 dla wybitnych twórców teatru.

W roku 1968 wstrząsem, nie tylko dla ludzi teatru, był zakaz grania *Dziadów* w Teatrze Narodowym. Na zamkniętym zebraniu w SPATiF, za kadencji Władysława Krasnowieckiego, bez jego udziału, kilku reżyserów postanowiło nie wystawiać *Dziadów* do czasu przywrócenia inscenizacji Dejmka. Ten bojkot trwał pięć lat, do roku 1973, do znanej inscenizacji Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie. Nie wszyscy poparli wówczas Swinarskiego. Ale chyba trudno było dłużej karać niewinnych, to znaczy poetę, aktorów i publiczność.

W roku 1980 utworzono Niezależny, Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność". Ruch ten objął całą Polskę, wszystkie organizacje i stowarzyszenia, w tym także związek aktorski. We wrześniu 1980 r. zwołano Zjazd Nadzwyczajny ZASP, który miał charakter roboczy i był zamknięty. Referat wygłosił ówczesny prezes Gustaw Holoubek, obradom przewodniczył Andrzej Łapicki. Przyjęto wówczas uchwałę o zwołaniu otwartego Zjazdu Nadzwyczajnego, który odbył się pod przewodnictwem Kazimierza Dejmka w kwietniu 1981 r. Zjazd zobowiązywał władze związkowe do przygotowania raportu o stanie teatru, uchwalił statut stowarzyszenia twórczego, powołał Naczelną Radę Artystyczną, powierzając jej kierownictwo Kazimierzowi Dejmkowi. Usunął nazwę SPATiF i zatwierdził dawną nazwę ZASP. Gustaw Holoubek został honorowym prezesem ZASP, Andrzej Szczepkowski nowym prezesem na następną kadencję.

13 grudnia 1981 wprowadzono stan wojenny. Początkowo ZASP był zawieszony, rozwiązany został 1 grudnia 1982 r. Wkrótce, 19 grudnia 1983 r., powstał nowy ZASP, a jego prezesem został Henryk Szletyński. Do nowego ZASP zapisało się około 1300 aktorów, w dawnym rozwiązanym zostało około 5000 członków. W 1985 r. prezesem nowego ZASP został Tadeusz Jastrzębowski, w 1988 r. Kazimierz Dejmek. Za jego kadencji, na początku 1989 r., doszło do porozumienia między obiema organizacjami i powołano czternastoosobowy zespół (m.in. Aleksander Bardini, Kazimierz Dejmek, Gustaw Holoubek, Andrzej Łapicki, Andrzej Szczepkowski), który przystąpił do zorganizowania ogólnopolskiego zgromadzenia aktorów. 7 lutego 1989 r. zespół ten wystosował list do wszystkich teatrów w Polsce, tzw. apel czternastu o zwołanie nadzwyczajnego zjazdu, na którym oba zarządy ZASP, kadencji 1981 – 1982 i kadencji 1988 – 1989, mogłyby złożyć sprawozdania ze swej działalności. Zgodnie z tą propozycją Ogólnopolskie Zgromadzenie Artystów Teatru odbyło się 23 marca 1989 r. w Teatrze Polskim. Miało ono charakter zamknięty i wzięło w nim udział 159 delegatów oraz czternastu sygnatariuszy apelu. Zjazd Nadzwyczajny odbył się w październiku 1989; Andrzej Łapicki został prezesem zjednoczonej organizacji i na kolejnych walnych zjazdach w latach 1990 i 1993 ponownie był wybierany na to stanowisko. W roku 1996 prezesem został Kazimierz Kaczor.

Związek Artystów Scen Polskich za Granicą

ZASP poza krajem powstał 8 października 1942 r., zgodnie ze statutem krajowym na prawach Gniazda jako Związek Artystów Scen Polskich z siedzibą w Londynie. Prezesem został Tadeusz Szymonowicz. Początkowo do Związku należeli aktorzy cywilni, od 1943, po uzyskaniu zgody ministra obrony narodowej RP, także członkowie zespołów wojskowych, jak Czołówka Teatralna Wojska Polskiego (Wiktora Budzyńskiego), Lotnicza Czołówka Teatralna (Leopolda Skwierczyńskiego), Czołówka I Bryga-

dy Strzelców (Tadeusza Orszy). Od roku 1946 do Związku wstępowali aktorzy, którzy po zakończeniu wojny przyjechali z Włoch i Niemiec. W roku 1947 na Walnym Zjeździe w Londynie proklamowano niezależny Związek Artystów Scen Polskich za Granicą i podjęto kilka ważnych decyzji organizacyjnych: o powołaniu Komisji Kwalifikacyjno-Weryfikacyjnej z prawem kooptacji reprezentantów emigracyjnych spoza ZASP, o wprowadzeniu do Związku wszystkich pracowników teatru, o przeprowadzeniu szczegółowej rejestracji aktorów, o składkach członkowskich, o utworzeniu funduszów kasy pogrzebowej i emerytalnej przez opodatkowanie biletów teatralnych i wszelkich imprez artystycznych oraz przez wprowadzenie płatnych konwencji, o powołaniu Towarzystwa Teatru Polskiego na emigracji, o powołaniu Rady Artystycznej ZASP, Komisji Egzaminacyjnej ZASP oraz o przyznaniu aktorom praw oficerskich.

We wrześniu 1947 r., z uwagi na zarządzenie władz brytyjskich o rozwiązaniu z dniem 31 sierpnia 1947 r. wojskowych zespołów teatralnych, podjęto uchwałę o przekazaniu majątku teatrów i czołówek wojskowych na rzecz Stowarzyszenia Polskich Kombatantów w Wielkiej Brytanii. Dla ułatwienia pracy zespołów teatralnych utworzono w Londynie Biuro Imprez Artystycznych.

W listopadzie 1947 r. na miejsce zdemobilizowanego Teatru Dramatycznego 2. Korpusu, który w 1946 r. przyjechał z Włoch do Wielkiej Brytanii, powołano Polski Teatr Dramatyczny na licencji Stowarzyszenia Polskich Kombatantów, prowadzony przez spółdzielnię artystów, od 1956 r. pod patronatem ZASP jako Teatr Polski ZASP. W latach 1947 – 1950 do organizacji wstępują m.in.: aktorzy z Teatru Aktora (Wojciecha Wojteckiego), Teatru Autorów (Stanisława Zięciakiewicza), Teatru Komedia (Leopolda Skwierczyńskiego i Heleny Bystrzanowskiej), Teatru Komedia Muzyczna, Teatru Nowego i Rewii (Stanisława Belskiego), Teatru Polskiego (Zygmunta Zimanda), Teatru Rozmaitości (Wacława Radulskiego), Teatru Sztafeta (Wiesława Mireckiego), Teatru Rewii Ref-Rena (Feliksa Konarskiego) i Kabaretu Mariana Hemara. Od roku 1954 ZASP objął opiekę nad Teatrem Pro-Arte (Olgi Żeromskiej), od 1959 r. nad Teatrem dla Dzieci i Młodzieży Syrena (Reginy Kowalewskiej). W latach sześćdziesiątych powstały Oddziały ZASP poza Wielką Brytanią: w Australii (1965), w Argentynie (1966), w Stanach Zjednoczonych (1969).

Jesienią 1964 r. ZASP wykupił kwaterę na cmentarzu North Sheen w południowo-zachodnim Londynie. Na pomniku zbudowanym w latach siedemdziesiątych, pod napisem „Pamięci aktorów polskich zmarłych na emigracji" znalazł się fragment wiersza Wyspiańskiego „ludzie, których na to powołano, by biorąc na się maskę i udanie, głosili prawdy wiecznej przykazanie".

W roku 1965 podjęto uchwałę, w której czytamy, że „aktorzy polscy zrzeszeni w ZASP za Granicą witają najserdeczniej kolegów, którzy przybywają do Anglii bądź to prywatnie, bądź jako członkowie zespołów tea-

tralnych i uważają za swój obowiązek udzielić przybyłym koleżeńskiej opieki na obcym im terenie".

W roku 1965, z okazji dwusetlecia Teatru Narodowego, prezes Leopold Kielanowski przesyła na ręce dyrektora Kazimierza Dejmka następującą depeszę: „W dzień wielkiego święta Sceny Narodowej my aktorzy polscy zamieszkali w Anglii, Europie Zachodniej, w Ameryce, Kanadzie i Australii serdecznie wzruszeni tą chwilą przesyłamy nasze gorące życzenia. Teatr polski niech rozkwita w myśl najpiękniejszych tradycji. Niech idzie nadal drogą wytyczoną przez jego twórców króla Stanisława Augusta i Wojciecha Bogusławskiego. Niech będzie orężem w walce o prawdę, o wolność jednostki i narodu. Wspaniały drogi nam teatr polski niech żyje. Kolegom życzymy największych osiągnięć dla dobra kultury polskiej" (Wysiński, 1988).

W kwietniu 1968 r., na znak protestu przeciwko zdjęciu *Dziadów* w Teatrze Narodowym, ZASP organizuje wieczór poświęcony Mickiewiczowi. W roku 1985 uczestniczy w Kongresie Kultury Polskiej na Obczyźnie, który odbył się pod patronatem prezydenta RP Edwarda Raczyńskiego.

15 grudnia 1957 r. ZASP za Granicą został zarejestrowany w brytyjskim registrze pod nazwą Polish Actors Benevolent Fund i odtąd działa jako organizacja samopomocowa na całym obszarze Wielkiej Brytanii.

Funkcje prezesów sprawowali m.in.: Zygmunt Nowakowski, Ziemowit Karpiński, Leopold Kielanowski (przez 17 lat), Wojciech Wojtecki, Fryderyk Jarossy, Wacław Radulski, od 1981 r. Irena Delmar.

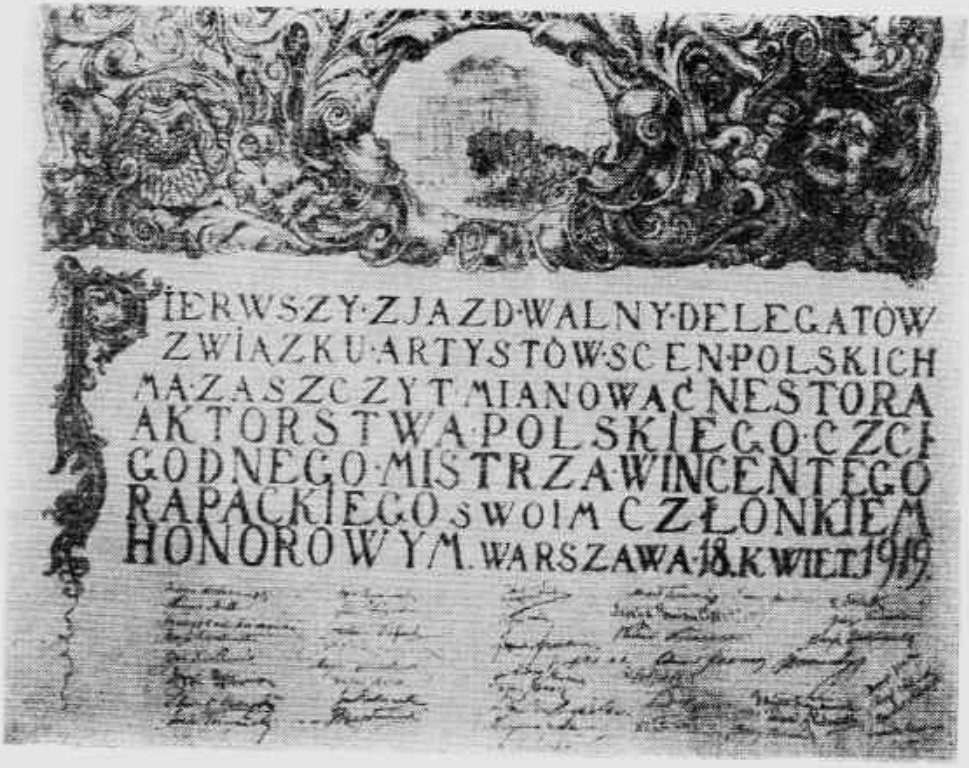
Związek Dyrektorów Teatrów Polskich

Organizacja ta powstała 9 kwietnia 1919 r. w Warszawie. Prezesem został Jan Lorentowicz. Od samego początku między ZDTP i ZASP ujawniły się sprzeczności w sprawie kontraktów i konwencji. Po stronie dyrektorów opowiedziały się magistraty, których przedstawiciele wzięli udział w I Zjeździe Dyrektorów w roku 1920 w Krakowie. Na II Zjeździe w 1921 r., z udziałem przedstawicieli magistratów, ministerstwa i ZASP, osiągnięto porozumienie w sprawie dodatków drożyźnianych i na krótki okres zlikwidowano konflikt między obu związkami. W roku 1922 ZDTP postanowił nie podpisywać z ZASP żadnych porozumień. Aby złagodzić spory ogłosił deklarację o współpracy z ZASP „dla dobra polskiego teatru". Na Zjeździe dyrektorów w 1923 r., po dyskusji nad projektem kontraktu i regulaminów pracy teatralnej, upoważniono nowy zarząd (Marian Dąbrowski, Emil Młynarski i Ludwik Solski) do pertraktacji z ZASP. W roku 1924 prezesem ZDTP został Arnold Szyfman. W tym samym roku na Zjeździe poświęconym sytuacji ekonomicznej stwierdzono, że obniżka cen biletów teatralnych zachwiała budżetem i w apelu skierowanym do ZASP domagano się rewizji kontraktów. ZASP uznał słuszność wprowadzenia systemu oszczęd-

nościowego, ale nie zgodził się na obniżenie gaż aktorskich. W roku 1925 powstały dwie sekcje: dyrektorów prywatnych i miejskich. Wkrótce dyrektorzy teatrów miejskich powołali Międzymiastową Komisję Teatralną, która dążyła do osłabienia siły i autorytetu ZASP.

W roku 1926 na naradzie ZDTP z ZASP w sprawie kontraktów i regulaminów pracy dyrektorzy zgodzili się przyjąć kontrakty częściowe, odrzucając dodatki drożyźniane. ZASP stanął stanowczo w obronie pełnych kontraktów i podjął decyzję pertraktowania z każdą dyrekcją teatru oddzielnie. Po porozumieniu z Arturem Śliwińskim, prezesem Teatrów Miejskich w Warszawie, opozycja ZDTP została złamana.

24 lipca 1931 r. ZASP złożył w Ministerstwie memoriał o sytuacji teatralnej w Polsce. 17 lipca rozpoczęły się kilkutygodniowe rozmowy (do 13 września) między ZDTP z Lorentowiczem a ZASP ze Śliwickim na czele. Przedmiotem dyskusji był dokument ZASP, który zawierał 13 postulatów. Do najważniejszych należały: respektowanie rocznego kontraktu, uznanie przymusu organizacyjnego, podpisywanie konwencji z każdą dyrekcją oddzielnie i określenie minimum gaży – dla członków rzeczywistych 300 zł, dla kandydatów 250 zł. Sprawą sporną okazał się kontrakt roczny i oddzielne podpisywanie konwencji. 20 sierpnia ZASP na kolejnym posie-



Dyplom Wincentego Rapackiego, Honorowego Członka ZASP, 1926

dzeniu z ZDTP wysunął dwie propozycje: procentowe płace aktorów, co zdejmowałoby z dyrektorów odpowiedzialność za wypłacanie gaż gwarantowanych oraz przyznanie przez osiem miesięcy pełnej i przez cztery miesiące połowy gaży. Roczna suma według ZASP powinna być wypłacana w dwunastu równych ratach miesięcznych. ZDTP obie propozycje odrzucił. ZASP postanowił zwołać Zjazd Nadzwyczajny Uzyskał też poparcie Kapituły Członków Zasłużonych ZASP. Nadzwyczajny Zjazd odbył się 24 sierpnia 1931 r. pod przewodnictwem prezesa Śliwickiego. Sprawozdanie z rozmów z ZDTP złożył Jerzy Bojanowski. Przemawiali: Stefan Jaracz, Leon Schiller i Aleksander Węgierko. W uchwale stwierdzono, że „Nadzwyczajny Zjazd po wysłuchaniu sprawozdania Zarządu Głównego z dotychczasowych pertraktacji z ZDTP wyraża pełne zaufanie do Zarządu Głównego za jego dotychczasowe stanowisko" i nakazuje bronić rocznego kontraktu. 26 sierpnia ZDTP uznał „za niemożliwe poczynienie jakichkolwiek kroków do uruchomienia sezonu 1931/1932 na podstawach porozumienia z ZASP". Następnego dnia wiceminister spraw wewnętrznych Władysław Korsak przyjął delegację ZDTP (Stanisław Czapelski, Marian Sobański, Władysław Stoma, Bolesław Szczurkiewicz, Arnold Szyfman i Teofil Trzciński). Wiceminister Korsak przyjął też delegację ZASP (Jerzy Bojanowski, Gustaw Buszyński, Dobiesław Damięcki, Ignacy Dygas i Tadeusz Mazurkiewicz). 1 września 1931 r. wszystkie teatry w Polsce zostały zamknięte. Po dwóch tygodniach wojnę teatralną zakończyło porozumienie, które przewidywało na sezon 1931/1932 przymus organizacyjny aktorów do ZASP, dyrektorów do ZDTP; roczny kontrakt, minimum gaży dla członków rzeczywistych (300 zł), dla kandydatów (200 zł), zniesienie opłat na ZASP za podpisywanie konwencji z teatrami, wycofanie zastrzeżeń ZASP w stosunku do dyrektorów. Przymusową opłatę na Dom Aktora i budowę pomnika Bogusławskiego zamieniono na ofiarę dobrowolną. Po miesięcznym strajku teatry rozpoczęły sezon 1 października 1931.

W roku 1936 na II Nadzwyczajnym Zjeździe ZASP, w całości poświęconym sprawom artystycznym, Leon Schiller w referacie programowym mówił także o pracy kierowników teatru. O roli przedsiębiorcy w teatrze wypowiadał się Stefan Jaracz.

Do wybuchu wojny ZDTP nie podejmował już polemik z ZASP. Po wojnie Związku nie reaktywowano. Arnold Szyfman w liście pożegnalnym do prezydium XX Walnego Zjazdu, rozwiązującego ZASP, składając wyrazy uznania dla związku aktorskiego napisał, że w latach, gdy był przedsiębiorcą prywatnym, miał liczne, zrozumiałe zresztą konflikty i nieporozumienia, jednakże nie przesłoniły mu one nigdy wielkiej i dobroczynnej roli, jaką Związek odegrał w stosunku do rozwoju teatru polskiego, a zwłaszcza aktorstwa. W zakończeniu napisał: „Zasługi te będą niezapomniane. W chwili tej, bardziej niż kiedykolwiek, wspomnieć należy wielkie zasługi śp. Józefa Śliwickiego, który był najdoskonalszym wyrazem idei, które przyświecały Związkowi" (Wysiński, 1979, s. 103).

Po wojnie związku nie reaktywowano. Na początku lat dziewięćdziesiątych, na skutek zmian gospodarczych w Polsce, dyrektorzy postanowili powołać organizację, której celem ma być większy wpływ dyrekcji na los teatrów i zespołów. W roku 1993 we Wrocławiu powstało Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów Polskich. Pierwszym prezesem został Sławomir Pietras, w 1995 r. funkcję tę objął Zbigniew Korpolewski.

Związki teatralne należą do stowarzyszeń, które są związane z historią narodu i państwa. Pierwszy Ogólnopolski Związek Artystów Scen Polskich mógł powstać dopiero w Polsce niepodległej. I od początku włączył się w budowę państwa. Dla przykładu: nad ujednoliceniem języka scenicznego i w prace przy uruchamianiu teatrów. W czasie wojny, zakazując występów w teatrzykach koncesjonowanych przez okupanta, ZASP bronił obywatelskiej postawy ludzi teatru. Po wojnie, podporządkowany polityce ludowego państwa, został zmuszony w roku 1949 do samorozwiązania. Odtąd działało Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF). Dawną nazwę ZASP odzyskał w czasie powszechnego ruchu społecznego „Solidarność" w roku 1981. Proces odnowy Związku rozpoczął się po przełomie politycznym w roku 1989.

Szczególne zadania miał do spełnienia związek teatralny na emigracji. Powstał w czasie wojny w Londynie, najpierw jako Gniazdo krajowego ZASP, w roku 1947 został przekształcony w niezależny Związek Artystów Scen Polskich za Granicą. Był częścią ruchu niepodległościowego i rzecznikiem tradycji patriotycznych w życiu społeczno-kulturalnym na Obczyźnie.

Bibliografia

CUD nad Tamizą. 25 lat Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, Londyn 1989.

OJCZYZNA w sercach. Prace Kongresu Kultury Polskiej, 1985, Londyn.

POLSKIE więzi kulturowe na Obczyźnie, 1986, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn.

WYSIŃSKI Kazimierz A., 1979, *Związek Artystów Scen Polskich 1918 – 1950. Zarys monograficzny*, Wrocław – Warszawa.

WYSIŃSKI Kazimierz A., 1988, *Związek Artystów Scen Polskich za Granicą 1942 – –1987*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1 – 2.

ZWIĄZEK Artystów Scen Polskich 1919 – 1929, Warszawa 1929.

PUBLICZNOŚĆ TEATRALNA

Kazimierz Kowalewicz

Wprowadzenie * Od badań widowni do badań odbioru * Badania dynamiczne * Badania statyczne * Publiczność teatralna do 1939 roku * Publiczność teatralna po drugiej wojnie światowej * Aktywność teatralna Polaków w świetle badań socjologicznych * Uwagi o recepcji przedstawień teatralnych

Wprowadzenie

W XX wieku pytanie o relację między tekstem dramatycznym a przedstawieniem teatralnym objawiło się ze szczególnym natężeniem. Dyskusja na ten temat nie była oczywiście czymś nowym, a jej historyczne ślady widoczne są już w pierwotnym sporze między tymi, którzy traktowali tekst dramatyczny jako podstawę przedstawienia i tymi, którzy ujmowali przedstawienie jako strukturę autonomiczną, wywodząc ową ideę bezpośrednio z dzieła Arystotelesa. Siła pierwszego z wyróżnionych stanowisk płynęła z pozycji, jaką przez wieki zajmowała retoryka. Jednak po roku 1750 aktorzy coraz częściej odrzucali deklamacyjny styl, co trwało prawie do końca XIX wieku. Wraz z nasilającą się obecnością realizmu na scenie pozycja retoryki wyraźnie słabła i po roku 1850 utraciła ona swoją dominującą rolę. Kryzys tradycyjnej dramaturgii sprawił, że coraz trudniej było o porozumienie między sceną a widownią, która stawała się mniej jednorodna. W teatrze większe znaczenie uzyskiwał reżyser, stając się rywalem dramaturga jako autora dzieła sztuki teatru. Wielcy reżyserzy pierwszej połowy XX wieku dowiedli autonomii teatru jako dziedziny sztuki, niezależnej od tekstu dramatycznego. Silne nastawienie antyliterackie jest widoczne choćby u Antonina Artauda, który właściwie dokonuje „dekonstrukcji" tekstu. Także badacze teatru coraz częściej byli przekonani, że właściwym obiektem ich studiów nie jest dramat, lecz teatr, dlatego przedmiotem analizy była interpretacja tekstu dramatycznego dokonana przez reżysera. W teatrze – jak to podkreśla Patrice Pavis – nie mamy innej możliwości dotarcia do tekstu, jak tylko poprzez lekturę dokonaną przez reżysera. Lektura owa musi być powiązana ze scenicznym zaprezentowaniem tekstu, jego wypo-

wiedzeniem w trakcie przedstawienia. Wydaje się, że najciekawsze i najbardziej inspirujące propozycje związków między tekstem a przedstawieniem zawarte są w sformułowanych pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych koncepcjach Jeana Altera, Eriki Fischer-Lichte i Patrice'a Pavisa. Polski czytelnik może znaleźć zaskakującą i intrygującą zbieżność między tymi propozycjami a poprzedzającym je w czasie studium Stefanii Skwarczyńskiej, która na początku lat osiemdziesiątych zaproponowała typologię dzieł sztuki teatru ze względu na stopień ich odstępstwa od tekstów dramatycznych. Prace zespołu teatralnego zmierzają do przygotowania przedstawienia, które musi zostać odebrane przez widzów. Pojawia się więc pytanie, w jaki sposób dokonuje się w teatrze społeczne wytwarzanie znaczeń, czym charakteryzuje się aktywność widza. W wielu studiach o charakterze historycznym częściej pisano o publiczności niż o widzu. Pierwszym, który zaproponował, by mówić o widzu w teatrze był prawdopodobnie Richard Demarcy. Jednak z racji swojej strukturalistycznej orientacji nie ustrzegł się on „idealistycznych" założeń na temat realnego widza i możliwych dwóch typów „lektury" (horyzontalnej i wertykalnej) przedstawienia. Przełom jednak został zrobiony i już w okresie rozwoju studiów socjosemiotycznych Marco de Marinis zaproponował, by mówić o „dramaturgii widza". Aktywna rola widza jest tym samym wtedy dostatecznie mocno zaznaczona, staje się on autonomicznym „wytwórcą" znaczeń w przedstawieniu. Jak pisał współczesny reżyser: „Konieczność rozróżnienia między publicznością a widzami wynika ze zrozumienia nieuniknionego faktu: nawet gdyby kilka lub wiele reakcji mogło być takich samych, powszechnych (reakcji „publiczności"), prawdziwa wspólnota percepcji nie jest możliwa" (Barba, 1993, s. 7). Widz w teatrze powinien odnieść wrażenie, że przedstawienie zostało zrobione „tylko dla niego".

W trakcie odbioru dokonuje się proces interpretacji znaczeń. Jednak obok poziomu semantycznego w zdarzeniu teatralnym istnieje także poziom energetyczny. Ten ostatni manifestuje się zwłaszcza w przedstawieniach mających być wyrazem postmodernizmu w teatrze. Praktyczne rozróżnienie obu poziomów musi z czasem znaleźć swoje odzwierciedlenie i może rozwiązanie w przyszłej teorii odbioru przedstawienia.

Od badań widowni do badań odbioru

W 1974 roku amerykański badacz teatru David Addington zaproponował dość prosty podział badań widowni. Wyróżnił badania dynamiczne i statyczne. Pierwsze prowadzone są w trakcie trwania przedstawienia, przy użyciu rozmaitych technik i instrumentów rejestruje się różne reakcje widzów, a następnie poddaje się je analizie. Statyczne podejmowane są po jego zakończeniu, czasem w trakcie przerwy, najczęściej wykorzystuje się w tym celu wypowiedzi słowne czy pisane widzów, w dodatku przeważnie

są one sprowokowane przez badacza. Większość badań socjologicznych mieści się w obrębie tego drugiego rodzaju studiów, podobnie mogą pracować psychologowie. Wyróżnione wcześniej badania dynamiczne podejmowane były przez osoby o różnym przygotowaniu zawodowym, sytuujące się w obrębie rożnych orientacji teoretycznych, m.in. przez psychologów, fizjologów czy teatrologów zainteresowanych zagadnieniami psychospołecznymi. Ponad dwadzieścia lat później nową propozycję podziału przedstawili Jacqueline Martin i Willmar Sauter sugerując, aby odróżnić badania widowni od badań recepcji. W przypadku tych pierwszych chodzi o określenie cech faktycznych lub potencjalnych widowni. Badacz, korzystając z technik badań socjologicznych, stara się ustalić wiek, płeć, wykształcenie widzów, uwzględniając zarazem częstotliwość ich wizyt w teatrze, zainteresowanie innymi dziedzinami sztuki, różne formy aktywności podejmowanej w czasie wolnym itp. Zazwyczaj w tego rodzaju sondażach pomija się problem, jak przedstawienie zostało przez widzów odebrane, jakie znaczenia zostały mu przypisane. To ostatnie właśnie zagadnienie jest domeną badań recepcji skoncentrowanych na analizie emocjonalnych i intelektualnych doznań widza. Badania recepcji mają według Martin i Sautera dwie odmiany. Jedne to studia typu „makro", skupione na zainteresowaniu realnym widzem ujmowanym w kontekście zróżnicowania społeczno-kulturowego, co zbliża nas do wcześniej wspomnianych badań widowni, ograniczonych do prostej odpowiedzi na pytanie „kto?". Ale zgodnie z poczynioną sugestią niezwykle ważne jest ustalenie „co" zostało odebrane. Trzeba wtedy umieć pokazać, skąd się biorą różnice w doznaniach widzów i w jakim zakresie są one wynikiem cech demograficzno-społecznych i kulturowych odbiorców.

Badania w skali „mikro" mają na celu uchwycić emocjonalną i intelektualną reakcję widza w toku przedstawienia. Zazwyczaj prowadzi się je w małych grupach, reprezentujących tym samym „idealnego" czy też „normalnego" widza, jak sugerowali Martin i Sauter. Ale wbrew pozorom jesteśmy tutaj daleko od przyjętych w teoretycznoliterackich rozważaniach koncepcji „idealnego" czy modelowego czytelnika. Trzeba pamiętać, że w większości eksperymentów brali udział „realni", „normalni" widzowie i zgodnie z teorią psychologii badania w małych grupach miały doprowadzić do odkrycia ogólniejszej prawidłowości. Jednak proste zapoznanie się z historią badań „mikro", o których piszą autorzy, pozwala zauważyć, że zazwyczaj nie są to badania recepcji. Podczas ich przeprowadzania możemy co prawda obserwować dynamikę różnego rodzaju reakcji widza, ale nigdy nie mamy dostępu do jego świata znaczeń. Przejście od zapisu reakcji do znaczeniowych operacji, jakie widz podejmuje w trakcie przedstawienia, nie jest możliwe. Inaczej mówiąc nadal zasadny wydaje się podział na badania widowni i badania recepcji. Ale nie wszystkie badania recepcji, o których mówią Martin i Sauter, tak właśnie można określić. Nie można włączyć do tej grupy badań typu „mikro", które ze swej istoty bliższe są

badaniom widowni, w tym przypadku zrealizowanych na poziomie „mikro". Poziom „mikro" w zasadzie odpowiada typowi określanemu przez Addingtona jako badania dynamiczne. Procesy recepcji przedstawienia można w pełni uchwycić w toku badań statycznych, tak zorganizowanych, by pozwalały odsłonić praktykę znaczeniotwórczą odbiorcy.

Badania dynamiczne

Pierwowzoru tego rodzaju badań możemy się dopatrzyć w pomyśle Stendhala, który zabrał do teatru egzemplarz *Świętoszka* i zaznaczył w tekście, kiedy publiczność się śmiała. Po pierwsze, kiedy odkryto to, że Doryna podsłuchuje Mariannę i Orgona, i po wtóre, gdy Doryna pod koniec II aktu, krytycznie wypowiedziała się o zakochanych. Ten pomysł Stendhala, wykorzystany w Holandii na początku lat siedemdziesiątych naszego stulecia, przyniósł podobne wyniki. Równie prosty sposób rejestracji zachowania widowni wykorzystano w latach 1925 – 1926 w teatrze kierowanym przez Wsiewołoda Meyerholda. Uwzględniono 20 możliwych reakcji, od ciszy poprzez płacz, śmiech, oklaski czy gwizdy, a na wyjściu z sali kończąc. Reakcje widzów systematycznie notowano na specjalnej tablicy podczas każdego przedstawienia. Przygotowano arkusze obserwacji reakcji, stosowne zestawienia pozwalały określić najczęściej występujący typ reakcji. Słabością tego postępowania było traktowanie sali widowiskowej jako jednej całości, co krytycy takiego sposobu badania podkreślali. Niebawem wprowadzono do badań nowy instrument – sekundomierz. Pozwalało to na precyzyjny pomiar długości reakcji łączonej przeważnie z liczbą widzów.

W latach czterdziestych i na początku pięćdziesiątych zaczęto używać aparatury, która wymagała współpracy ze strony widza.

Edward C. Mabie był prawdopodobnie pierwszym, który wymyślił odpowiednie urządzenie, by pokazać, co teatr robi z widownią. Specjalna maszyna do badania reakcji (*response*) widzów składała się z dwóch zapisów graficznych, jednostki kierowania, magnetofonu i stu ruchomych przycisków do przełączania dźwigni przyczepionych do czterech ostatnich rzędów krzeseł w teatrze uniwersyteckim. Naciśnięcie przycisku z jednej lub z drugiej strony krzesła związane było z odnotowaniem reakcji pozytywnej lub negatywnej przez pióro zapisu graficznego. Jednocześnie magnetofon utrwalał dialog sceniczny i reakcję widzów. Zdarzało się, że widzowie zapominali użyć dźwigni, tak bardzo byli zainteresowani tym, co działo się na scenie. Później tego technicznego kłopotu pozwalały uniknąć specjalnie zaprojektowane krzesła, które umożliwiały automatyczne i dyskretne obserwowanie ruchu widza na widowni. Nie było już prostego podziału reakcji na „lubię – nie lubię", o ocenie przedstawienia należało wnioskować prowadząc analizę statystyczną liczby ruchów widza.

Zagadnienie poznania reakcji odbiorców to problem nie tylko teoretyków i badaczy różnych dziedzin, czasem to sprawa nowej dziedziny wiedzy. Manfred Clynes zdecydował się na stworzenie nowej nauki – sentyki (*sentics*), która ma zająć się mierzeniem zachowań emocjonalnych wobec form ekspresyjnych, które ludzie traktują jako dzieła sztuki. Clynes prosił poszczególne osoby o ujawnienie swych odczuć przez dotknięcie końcem jednego palca przycisku urządzenia laboratoryjnego, które przekształcały zmiany w nacisku na zmiany w natężeniu elektrycznym. Sentograf był sprzężony z komputerem i wykorzystywał naciśnięcie przycisku do śledzenia wertykalnego i horyzontalnego ruchu palca w przestrzeni i w czasie. Clynes sądził, że znikome ruchy odpowiadają genetycznie zaprogramowanej wewnętrznej ekspresji (esentycznym formom). Choć jego badania były skoncentrowane na muzyce często wyrażano opinię, że także badanie w teatrze, nawet sztuki reżyserii, jest możliwe.

Pomysły dotyczące tego, jak badać publiczność teatralną, ciągle się pojawiały. Biofizycy z Wiednia pod kierunkiem Hansa Thomy wykorzystali telemetryczną aparaturę pozwalającą śledzić rytm oddechu aktora i widza, co potwierdzało „empatyczny paralelizm" reakcji widza. Próby z wykorzystaniem aparatury telemetrycznej ponawiano w różnych miejscach, zbierając takie dane, jak puls, pot, temperatura skóry, stosowano też fotografie w podczerwieni, korzystano z oklaskomierzy.

Najbardziej rozbudowanego instrumentarium w latach siedemdziesiątych używał Heribert Schälzky. Korzystał on z elektrokardiografu i urządzenia pozwalającego na psychogalwaniczne badanie skóry. Przygotowano także pytania kierowane do widzów po przedstawieniu (badania statyczne). Jednocześnie zdecydowano się na stosowanie złożonych procedur opracowania statystycznego. Kiedy po 15 latach Schälzky powtórzył badanie, widzowie najlepiej pamiętali sceny, które wywołały największą psychofizyczną aktywizację odbiorców.

Wraz z rozwojem możliwości technicznych wykorzystano w badaniach wideo. Badania takie przeprowadzono w Sydney. Specjalne urządzenie The Eyemark Recorder pozwalało rejestrować, w stronę której postaci czy rzeczy skierowana jest uwaga widza. Odpowiednie „okulary" nałożone widzowi umożliwiały „rzutowanie" na ekran wideo kierunku jego spojrzeń, sygnalizowała to plama świetlna. Uwaga widzów najczęściej skupiała się na twarzach aktorów, rzadziej na innych częściach ciała.

Badania statyczne

Jedno z pierwszych zasługujących na odnotowanie tego typu badań przeprowadził na początku lat dwudziestych XX wieku Michaił Zagorski, który zebrał 186 wypełnionych kwestionariuszy. Oponując przeciwko traktowaniu widowni jako całości, autor podkreślał, że każda grupa widzi na

scenie to, co dyktuje jej społeczna natura. Tak zorientowane badania spotykały się z ostrą krytyką. Nikogo wtedy nie interesowały ważne dla Zagorskiego pytania – kto i co odbiera z przedstawienia i dlaczego właśnie tak się dzieje?

Wraz z rozwojem na całym świecie sondażowych badań opinii publicznej, również problematyka teatralna zajmowała w nich stosowne miejsce. Przyrostowi liczby badań ankietowych towarzyszyła jednocześnie narastająca krytyka stosowanych metod. Zwracano uwagę na mechaniczne stosowanie technik, poprzestawanie na poziomie czysto statystycznych opisów i tym samym pomijanie postaw i motywacji odbiorców.

Zdarzało się jednak, że badacze nie tylko unikali wspomnianych ograniczeń, lecz do pewnego stopnia łączyli elementy badania dynamicznego i statycznego. Obok notowania reakcji publiczności, użycia oklaskomierza, utrwalania reakcji na magnetofonie prowadzono także zwykłe wywiady kwestionariuszowe. Tak było w przypadku odbioru sztuki *Biederman i podpalacze*. Okazało się, że widzowie najlepiej reagowali w sobotę. Ze znaków scenicznych głównie odbierano słowo, w mniejszym stopniu znaki pozasłowne. Kwestie metodologiczne, związane z prowadzeniem sondaży w teatrze, znalazły się w centrum zainteresowania Petera H. Manna w 1965 r. Dla tego autora istotne znaczenie miało nie pytanie widzów o opinie, lecz o „fakty". Podjęcie badań w teatrze spowodowało, że widzowie odczuli przynależność do pewnej wspólnoty – „świata teatru". W rezultacie zwroty wypełnionych w czasie przerw w przedstawieniu kwestionariuszy były bardzo duże (80 – 90%). William J. Baumol i William G. Bowen w 1966 r. przeprowadzili badania ankietowe w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii zbierając dane od widzów 160 przedstawień, łącznie ponad 30 tysięcy odpowiedzi. Po analizie zebranych materiałów autorzy podkreślili godną uwagi zawartość składu widowni, a także stwierdzili, że obejmuje ona niewielką część mieszkańców danego kraju. W przypadku Stanów Zjednoczonych: „Głównie są to osoby bardzo dobrze wykształcone, które mają bardzo wysokie dochody, przeważnie wolnych zawodów, osoby te są w okresie późnej młodości czy wczesnym wieku średnim" (Baumol, Bowen, 1973, s. 369).

Na początku lat siedemdziesiątych na Uniwersytecie w Lund przeprowadzono wiele badań recepcji i zachowań widzów. Starano się określić zmiany reakcji wywołane określonym bodźcem, np. przez wprowadzenie klakierów. Jednak ich interwencje nie przeszkodziły widzom w dostrzeżeniu znaczenia pierwiastka tragicznego w *Tangu* Mrożka.

Poznawanie roli poszczególnych czynników, często traktowanych oddzielnie, powoli dostarczało wiedzy o odbiorcy. Wraz z ekspansją koncepcji semiotycznych kolejne studia musiały przybrać postać projektów bardziej zintegrowanych, opartych na kombinacji pomysłów z różnych dyscyplin czy też teorii pragnących rozpoznać fenomen teatru.

Pierwszy i chyba dotąd najważniejszy krok w tym kierunku uczynił Frank Coppieters wykorzystując doświadczenia nowych nurtów socjologii, metodologii nauki oraz etogeniki. W trakcie badań prowadzono wywiady z widzami, analizowano recenzje z przedstawień, kamerą wideo rejestrowano reakcje publiczności i fragmenty przedstawienia wykorzystane następnie w rozmowach z widzami.

Coppieters pokazał, że odbiór przedstawienia jest interakcją społeczną. To, co trwa w pamięci badanych, ma fragmentaryczny i pragmatyczny charakter, dość zmienny co do jakości.

Na początku lat osiemdziesiątych Anne M. Gourdon ogłosiła studium o publiczności teatrów francuskich, poddała też analizie opinie widzów na temat przedstawień, motywy uczestnictwa w spektaklach teatralnych. Powstało w ten sposób jedno z najbardziej kompetentnych studiów o paryskiej publiczności teatralnej. Jest to widownia jednorodna: młoda, dobrze wykształcona, często chodzi do teatru i należy przynajmniej do klasy średniej. Autorka nie używała jednak pojęcia recepcji, mówiła raczej o percepcji, przeciwstawiając się wyraźnie nasilającym się w tym czasie studiom semiotycznym. Z czasem Gourdon rozpoczęła badania publiczności wielkich sal i odbywających się w nich teatralnych pokazów, w tym przypadku użycie pojęcia percepcji okazało się być w pełni uprawnione. Odmienne rozwiązanie uwzględniające komunikację w teatrze i zarazem recepcję przedstawienia przyjął Irmeli Niemi, który nagrywał na magnetofon rozmowy z widzami, prowadząc swego rodzaju dialog z odbiorcami. Materiały zebrane w trakcie rozmów były najważniejszym elementem badań zrealizowanych przez badaczy szwedzkich, między innymi z udziałem Willmara Sautera. Zorganizowano 25 grup dyskusyjnych, przeważnie siedmioosobowych, które wymieniały poglądy na temat kolejnych sześciu przedstawień. Następnie materiał poddano skomplikowanej obróbce, analizowano każdą wypowiedź widza przy użyciu komputera. W rozmowach przeważało nastawienie odbiorców na świat fikcyjny, kreowany na scenie, ważny był też poziom gry aktorskiej. Częstotliwość wizyt w teatrze oraz pozycja społeczna widza miały wyraźny wpływ na pozytywny stosunek do teatru i obejrzanego przedstawienia.

W Anglii regularne sondaże dotyczące publiczności teatralnej prowadzone są od początku lat siedemdziesiątych. Na przełomie lat 1990/1991 tego rodzaju badanie przeprowadził Uniwersytet Londyński. Zebrano odpowiedzi uzyskane od 4360 mieszkańców Londynu. W tym czasie w teatrach tego miasta sprzedano 11,3 mln biletów, przy czym 4 mln wykupili mieszkańcy stolicy. Jak wynika z obliczeń mieszkańcy miasta odwiedzają teatry z różną częstotliwością: 1 wizytę w roku potwierdziło 8% ankietowanych, 2 wizyty – 10% respondentów, 3 wizyty – 11% badanych. Największy procent (26%) stanowiły osoby odwiedzające teatr 4 – 6 razy w roku. Z kolei 7 – 11 wizyt w teatrze potwierdziło 20% badanych. Przy jeszcze większej częstości odwiedzin procent ankietowanych się obniżał, 11 – 20 wizyt

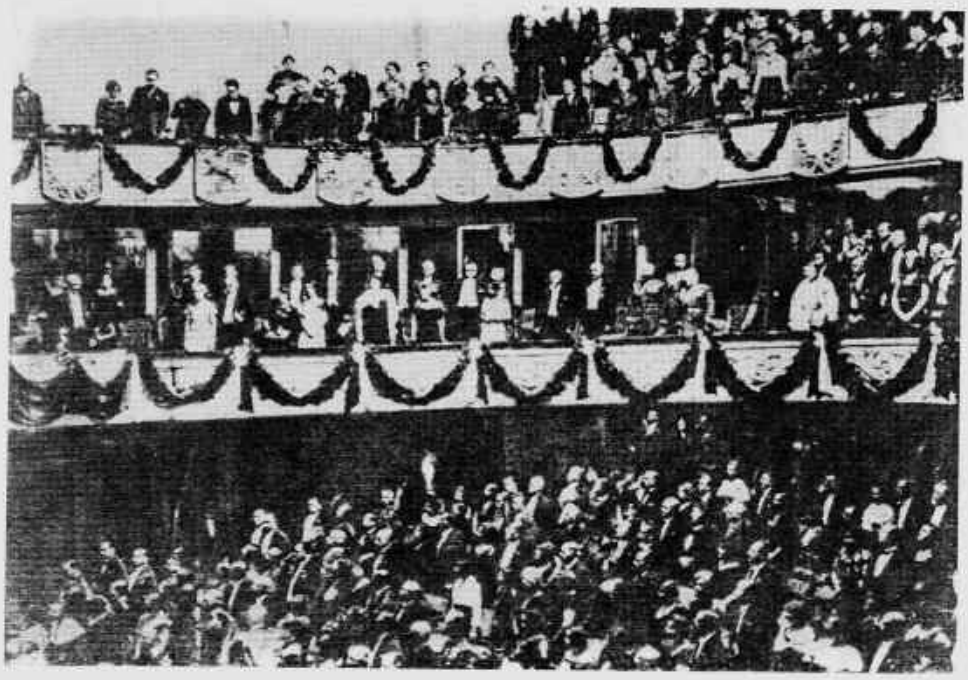
deklarowało 12% osób, od 21 – 50 wizyt potwierdzało 9% mieszkańców, więcej niż 50 odwiedzin teatru wymieniało 4% odbiorców. Inne sondaże wskazywały, że spośród mieszkańców Londynu widzami są najczęściej reprezentanci wyższych klas społecznych. Okazało się też, że w przybliżeniu ten sam procent populacji Londynu chodzi do teatru teraz, co i w czasach Szekspira. Nie oznacza to jednak, że obecnie chodzi się do teatru równie często, jak za czasów twórcy *Hamleta*.

Krótki przegląd badań dynamicznych i statycznych pozwolił nam dostrzec rozmaitość podejść do eksperymentów mających na celu uchwycenie reakcji widza. Zwróćmy uwagę, że każde badanie dynamiczne skupia się na behawioralnym elemencie procesu teatralnego. Jest to układ w zasadzie dwuelementowy, a impuls jednej ze stron zmienia parametry strony przeciwnej. Ale w żadnym z tych badań nie zostało zasadnie opisane przejście od danych uzyskanych w trakcie pomiaru reakcji widza do świata znaczeń, jakie konstruuje on w toku przedstawienia. To w gruncie rzeczy tego domagał się już na początku lat dwudziestych XX wieku Zagorski, kiedy sugerował, by zastanowić się, w jaki sposób w teatrze świadomość odbiorców wytwarza znaczenia przedmiotów. Problemy dotyczące konstrukcji znaczeń najlepiej widać przy okazji badań testowych oraz analiz prowadzonych przy wykorzystaniu techniki dyferencjału semantycznego. Łatwo zgodzić się, że terminy i zestawienia skalowe mają jakieś znaczenie dla eksperymentatora, ale nie jest pewne, czy mają identyczne bądź podobne znaczenie dla badanych. Według przedstawicieli socjologii interpretatywnej znaczenia wypowiedzi bowiem nie są gotowe i zamknięte, lecz są podtrzymywane i modyfikowane przez ludzi w toku działania. Niezależnie od tego badanie przy użyciu dyferencjału semantycznego dostarcza informacji, które nie pozwalają dotrzeć do praktyki znakotwórczej odbiorców. Taką szansę stwarzają np. badania prowadzone przy użyciu kwestionariusza opracowanego przez Pavisa, co nie znaczy, że znikają wówczas wszelkie wątpliwości związane z kwestią znaczenia wypowiedzi widza.

Publiczność teatralna do 1939 roku

„Widownia bez historii nie jest widownią" napisał Herbert Blau (1987, s. 24). Ale wbrew pozorom niełatwo jest orzec, w jakich ramach czasowych zawrzeć historię danej widowni. Nasz wybór jest więc arbitralny, choć w części odwołuje się do historii badań sondażowych w Polsce i publikacji materiałów o charakterze statystycznym.

Jedno z pierwszych badań sondażowych przeprowadzono na ziemiach polskich w roku 1907 w Krakowie. Parę lat później, w roku 1913, podjęto badania poświęcone publiczności kinoteatru. Było to badanie ankietowe, uzyskano około 500 odpowiedzi. Autor opracowania, odnosząc się krytycznie do zainteresowania młodych ludzi filmem, zalecał twórczą pracę mło-



Widownia Teatru Polskiego podczas przedstawienia *Pieśni o czynie* ku czci marszałka Piłsudskiego, 1934

dzieży nad przedstawieniem teatralnym. Stosunek do teatru nie był jednak przedmiotem analizy.

Dopiero w latach trzydziestych psycholodzy, pedagodzy, teatrolodzy zainteresowali się badaniami widowni teatralnej. Były to badania Ludwika Bandury, Stanisława Baleya (wraz z zespołem) oraz ankieta teatralna opracowana przez Irenę Filozofównę. W zamierzeniach autorów, a także tytułach opracowań bardzo wyraźnie podkreślono wychowawczą funkcję teatru, zwłaszcza w odniesieniu do widzów młodych.

Choć nie było badań dotyczących widzów dorosłych, możemy jednak posłużyć się danymi o charakterze statystycznym. W wydawanym wówczas *Małym roczniku statystycznym* dane dotyczące widzów teatralnych pojawiły się po raz pierwszy w odniesieniu do 1934 r. W „teatrach i teatrzykach", jak brzmi statystyczna formuła, sprzedano wtedy łącznie 3 mln 151 tys. biletów.

Ostatni, wydany przed wybuchem wojny, rocznik GUS w ramach tej samej formuły klasyfikacji danych informuje o 5 mln 669 tys. widzów w 1938 r. W dwudziestoleciu międzywojennym liczba widzów w teatrach systematycznie wzrastała. Wybuch wojny spowodował, że już na początku września teatry zawiesiły swą działalność. Zamknięcie teatrów to przerwanie głównego nurtu historii teatralnej publiczności. Przez cały okres okupacji tylko nieliczni mogli brać udział w przedstawieniach teatrów podziemnych. W przypadku niektórych z tych przedstawień (np. *Pastorałka*

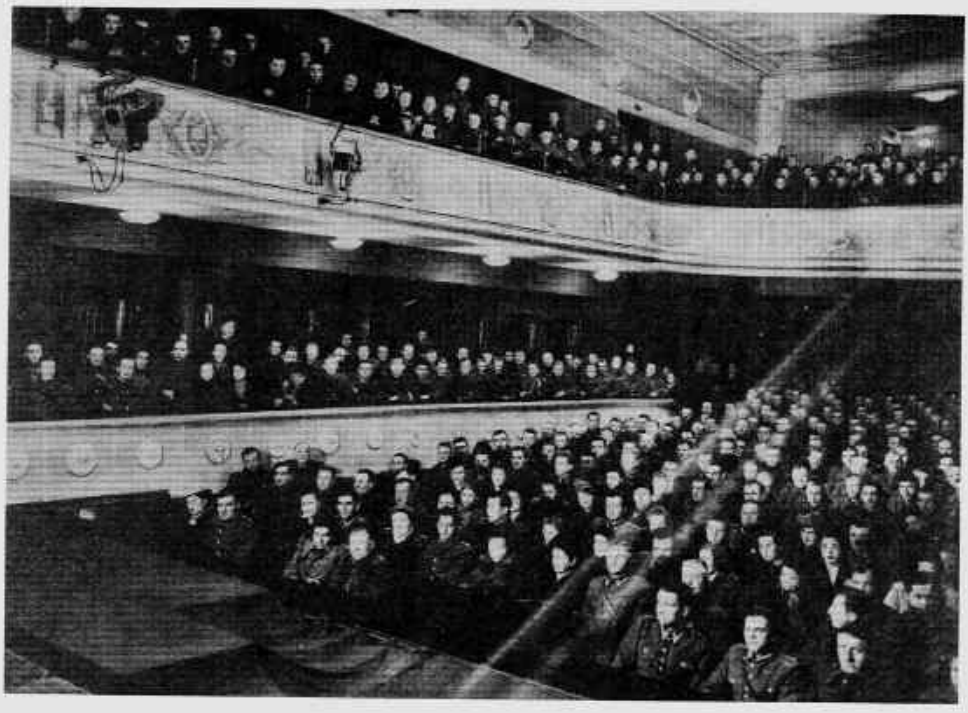
Leona Schillera) posiadamy ciekawe, choć powstałe po latach, świadectwa widzów (Czesława Miłosza, Zbigniewa Raszewskiego).

Publiczność teatralna po drugiej wojnie światowej

W tym okresie prawdopodobnie nie prowadzono badań nazywanych przez Davida Addingtona dynamicznymi. Zrealizowano jednak wiele badań statycznych. Ich wyniki, obok zestawień statystycznych oraz świadectw recepcji, stanowią podstawę charakterystyki publiczności teatralnej w naszym kraju po II wojnie światowej.

Przyjęta przez nas cezura roku 1945 ma charakter umowny i do pewnego stopnia odpowiada postulatom badaczy i historyków teatru polskiego XX wieku. Marta Fik rozpoczyna dokumentację historii kultury polskiej po Jałcie od 1944 r. Z kolei Kazimierz Braun pisząc o teatrze lat 1939 – 1989 wyróżnia po okresie wojny lata 1945 – 1948 postrzegane jako czas prowadzonej już po Jałcie odbudowy życia teatralnego. Dla dokonanego przez nas tutaj wyboru pewne znaczenie miała dostępność materiału statystycznego – jak na ironię – wytwarzanego w ramach porządku społecznego, którego prawomocność – choćby w obu wymienionych opracowaniach – była wielokroć kwestionowana. Jednakże, niezależnie od proponowanej cezury, musimy mieć świadomość, że od lipca 1944 r. nasilało się dążenie, aby działalność odradzających się teatrów poddać kontroli państwa, zaś istotnym elementem tych poczynań była organizowana widownia poddana z różnym natężeniem rozmaicie realizowanej politycznej indoktrynacji, powiązanej z polityką kulturalną oraz określoną ideologią kultury.

Jednocześnie dopiero w 1945 r. powstawały odpowiednie placówki, które mogły podjąć badania publiczności teatralnej. Po ustanowieniu nowej władzy rozpoczęto gromadzenie danych o charakterze statystycznym. Odrodzenie się życia teatralnego po zakończeniu działań wojennych to przede wszystkim powstanie sieci stałych i objazdowych teatrów, które w ten sposób znalazły się bliżej potencjalnych odbiorców. Ponieważ oficjalna polityka kulturalna zakładała równość w dostępie do kultury, ceny biletów były niskie, a działalność teatru dotowana. Przez pierwszych parę lat po wojnie liczba widzów w teatrach dramatycznych systematycznie wzrastała, osiągając najwyższą liczbę w roku 1953, kiedy socrealizm zbliżał się do kresu. W tymże roku w teatrach stałych i objazdowych w Polsce odnotowano 9 mln 758 tys. widzów, z czego w stałej siedzibie 7 mln 48 tys. widzów. Później liczba widzów w teatrach aż do roku 1957 powoli zmniejszała się, największy wzrost nastąpił w 1961 r. – 8 mln 767 tys. widzów na scenach stałych i objazdowych. W stałej siedzibie w 1961 r. przedstawienia obejrzało 6 mln 588 tys. widzów. Przez następnych kilkanaście lat liczba widzów ulegała stałym wahaniom. Jednak w 1978 r. zdaniem Andrzeja Hausbrandta nastąpiło zdecydowane załamanie się widowni teatralnej,



Widownia Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, 1945

a spadek widzów w stosunku do roku poprzedniego wyniósł prawie 5%. Również w następnych latach liczba widzów malała, czasem nawet, jak w 1981 r., o około 15%. Pisząc o tym uważny obserwator i analityk publiczności teatralnej stwierdzał: „Jest to jakby spływająca fala publiczności teatralnej o coraz to niższych wierzchołkach i coraz głębszych depresjach, charakteryzująca się tym, że każdy kolejny szczyt nie dosięga poprzedniego, a każde kolejne zagłębienie jest poniżej następnego" (Hausbrandt, 1984, s. 131). Największy spadek zaobserwowano w roku 1982, co jest zrozumiałe, jeśli pamiętać o społeczno-politycznej sytuacji w kraju. Jednak od roku 1983 ponownie, mimo wahań (1985), liczba widzów w teatrach dramatycznych powoli rosła, osiągając swój szczyt w 1986 r., po czym znów zaczynał się spadek. Jednak podstawowy trend – opadającej fali – zauważony przez Hausbrandta został zachowany, liczba widzów w roku 1986 była niższa od liczebności widzów poprzedniego szczytu. Spadek, który zaczął się w 1987 r., osiągnął swoje największe rozmiary w 1990 r., w okresie wprowadzania gospodarki rynkowej, wtedy to liczba widzów w stosunku do roku poprzedniego zmniejszyła się o ponad 20%. W roku następnym znów zaznaczył się pewien wzrost, co jest być może wynikiem zmian w prowadzeniu obliczeń statystycznych. Ale już w roku 1992 nastąpił ponowny spadek, natomiast w dwóch kolejnych latach liczba widzów

w teatrach znów wzrosła. W 1994 r. odnotowano 3 mln 865 tys. widzów. Jednak w latach 1995 i 1996 raz jeszcze liczba widzów w teatrach dramatycznych zmalała, zatrzymując się w 1996 r. na poziomie 3 mln 666 tys. osób. Tak więc w odniesieniu do pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych zachowała swoją moc uwaga Hausbrandta o relacji między szczytem i spadkiem. Znamienne jest to, że uległa skróceniu zarówno długość fali wzrostu jak i spadku. Być może nastąpiło silniejsze powiązanie między dochodami i aktywnością kulturalną poszczególnych osób czy grup społecznych.

Równie wyraziście można zaprezentować malejące w ciągu lat zainteresowanie teatrem przytaczając dane dotyczące liczby widzów przypadających na jedno przedstawienie. W 1952 r. było to 424,3 widzów, w roku 1970 liczba widzów spadła do poziomu 387 osób. Dziesięć lat później przypadało 324 widzów. Największy spadek nastąpił między rokiem 1980 a rokiem 1990, wówczas to liczba widzów spadła do poziomu 241. W roku następnym nastąpił dalszy regres – 220 osób na jedno przedstawienie.

Zaprezentowane analizy danych statystycznych dotyczących liczby widzów w teatrach potwierdzają, że systematycznie od 1954 r. powoli zmniejszało się w całym kraju zainteresowanie teatrem wśród potencjalnych widzów. Spadkowi liczby widzów towarzyszył jednocześnie odnotowany w sondażach GUS wzrost liczby osób, „które w danym roku ani razu nie były w teatrze". Sondaże GUS, o których mowa, prowadzone są co parę lat, poczynając od 1972 r. W tymże roku uczęszczanie do teatru deklarowało 26,3% ankietowanych dorosłych mieszkańców Polski (38% w miastach i 12,6% na wsi). W przeprowadzonych cztery lata później badaniach OBOP zrealizowanych na próbie ogólnokrajowej (1036 osób) i kierowanych przez Walerego Pisarka oraz Tomasza Goban-Klasa stwierdzono, że 42,2% badanych nigdy nie było w teatrze, zaś grupa swobodnie nazwana „bywalcami" stanowiła 16,5% badanych. W kolejnym sondażu GUS w 1979 r. procent deklarujących uczęszczanie do teatru obniżył się do poziomu 20,5% w skali całego kraju (odpowiednio 31,1% w mieście i 6,3% na wsi). Także w następnych sondażach prowadzonych przez GUS procenty osób uczęszczających do teatru nadal się zmniejszały. I tak w 1985 r. było to 14,8% osób odwiedzających teatr (21,5% w miastach i 5,7% na wsi).

Kiedy w roku 1990, zgodnie z przyjętymi założeniami, GUS przeprowadził nowe badania, procent osób deklarujących obecność w teatrze spadł do 13,8% ankietowanych (19% w mieście i 5,8% na wsi – co w przypadku środowiska wiejskiego jest niewielkim wzrostem). W sondażu, który OBOP przeprowadził w 1992 r. na próbie 1500 osób (powyżej 15 roku życia), okazało się, że tylko 15% dorosłych Polaków uczęszcza do teatru. Pięć lat później w 1997 r. CBOS zrealizował badanie dotyczące uczestnictwa w kulturze. Ogólnopolska próba dorosłej ludności Polski liczyła 1716 osób. Uczęszczanie do teatru deklarowało 10% respondentów. Spadek liczby widzów w teatrze znajduje swoje potwierdzenie w coraz niższych procentach

osób deklarujących uczestnictwo w przedstawieniach w następnych latach, w których powtarzano ankietę. W sondażu CBOS z 1997 r. większy procent osób uczestniczących w porównaniu z reprezentatywnymi badaniami Instytutu Kultury (1992) odnotowano jedynie w przypadku kina i imprez estradowych. Coraz częściej podkreśla się, że życie kulturalne Polaków zdominowane jest przez telewizję, w której w ostatnich latach nawet w kanałach telewizji publicznej treści wartościowe wypierane są przez przekazy pozbawione jakichkolwiek ambicji czy walorów artystycznych. „Wszechobecność telewizji oraz postrzeganie jej jako środka przekazu kulturowego ilustruje też fakt, że co piąty ankietowany na pytanie, czy i dlaczego uczestniczy w kulturze mniej niż by sobie tego życzył (mniej czyta, chodzi do kina, teatru itp.), odpowiada, że wszystko zastępuje telewizja" (Falkowska, 1997, s. 201).

Prezentując i komentując wyniki różnych badań sondażowych wskazywaliśmy, że inaczej przedstawia się uczęszczanie do teatru mieszkańców wsi i miast. Usytuowanie teatru w przestrzeni ma istotny wpływ, co zrozumiałe, na aktywność teatralną poszczególnych osób, zwłaszcza mieszkańców miast i wsi oddalonych od teatru.

Poza rozmieszczeniem teatru w przestrzeni w analizie można uwzględnić inne cechy społeczne, np. płeć. Badania sondażowe, prowadzone na próbach reprezentowanych pokazują, że płeć różnicuje zainteresowanie teatrem. Jak wynika z prowadzonych przez lata badań GUS kobiety częściej niż mężczyźni uczęszczały do teatru. W 1972 r. 24,6% ankietowanych mężczyzn i 27,9% kobiet deklarowało uczęszczanie do teatru. Oczywiście w następnych latach wskaźnik ten obniżał się o kilka punktów procentowych, zawsze jednak aktywność kobiet była na wyższym poziomie niż w przypadku mężczyzn. W okresie pięciu lat (1985 – 1990) procent kobiet deklarujących uczęszczanie do teatru obniżył się nieznacznie z 16,1% (1985) do 15,9% (1990). W czasach, gdy nie było teorii feministycznych, można było pisać o „feminizacji" widowni. Dzisiaj powinniśmy pamiętać, że chodzi o kobiety, które zazwyczaj oglądają sztuki wyrażające męskocentryczną wizje świata, przeważnie napisane i reżyserowane przez mężczyzn, choć często z udziałem kobiet, nierzadko w rolach głównych. Jednak należy zachować pewną ostrożność w przyjmowaniu feministycznej interpretacji, gdyż jak pokazują badania może istnieć pewien rozdźwięk między feministycznymi treściami w przedstawieniu a reakcjami odbiorców, w tym zwłaszcza kobiet (Schuler, 1990).

Aktywność teatralna Polaków w świetle badań socjologicznych

W roku 1946 Stanisław Szanter w tekście opublikowanym na łamach „Sceny i Widowni Warszawskiej" podkreślił znaczenie więzi socjologicznej między sceną i widownią wskazując na możliwość przyjęcia interakcjonistycznej perspektywy w badaniu teatru. Prawie w tym samym czasie kończono w Łodzi pierwsze po II wojnie światowej badania ankietowe w teatrze, w pewien sposób bliskie nakreślonej przez Szantera perspektywie. Ich inicjatorka, psycholog i teatrolog Irena Filozofówna-Korzyniewska, prawdopodobnie nawiązywała w ten sposób do swojego przedwojennego pomysłu przeprowadzenia tego rodzaju badań. Otrzymano 146 wypełnionych kwestionariuszy odnoszących się do odbioru dwóch przedstawień. Zdaniem autorki uzyskany materiał nie pozwalał na uogólnienia, nawet jeśli można było dostrzec, jak „silnie uczuciowo akcentowaną postawę" wywołała *Wielkanoc* w reżyserii Schillera.

Niebawem okazało się, że wraz z likwidacją psychologii i socjologii jako dyscyplin uniwersyteckich nie będzie można ani dalej szukać odpowiedniej perspektywy socjologicznej do studiowania teatru, ani tym bardziej prowadzić empirycznych badań widowni. Jedynie przebywający na emigracji Tymon Terlecki mógł przedstawić na początku lat pięćdziesiątych nacechowany socjologicznie esej dotyczący relacji między aktorem a widzem.

Dopiero wraz z powrotem socjologii na uczelnie możliwe było ponowne prowadzenie badań empirycznych, początkowo dotyczyły one ogólnie pojętej aktywności kulturalnej, traktowanej jako forma spędzania czasu wolnego, a wówczas siłą rzeczy uwzględniano także wizyty w teatrze. Tego rodzaju sondaże prowadzono w skali całego kraju, czasem w wybranych miastach czy województwach, niekiedy w wybranych środowiskach czy grupach społecznych.

W przypadku wielu z nich widać wyraźnie zależność między ówczesnymi założeniami polityki kulturalnej a zamierzeniami i postępowaniem autorów. Jednak te wyniki „oczyszczone" z ideologii miejsca i czasu pozwalają na uchwycenie ogólnego rysu uczestnictwa w kulturze, zainteresowania teatrem, także społecznej roli teatru. Wielość i różnorodność przeprowadzanych od drugiej połowy lat pięćdziesiątych badań nie zawsze umożliwiała porównanie danych. Kiedy w końcu lat sześćdziesiątych dokonano ich podsumowania można było stwierdzić, że „teatr stanowi niewątpliwie rozrywkę elitarną, a uczestnictwo w imprezach teatralnych wyznaczają przede wszystkim bariery wykształcenia" (Pawełczyńska, 1978, s. 345). Choć wpływ wykształcenia na uczestnictwo w przedstawieniach teatralnych był niewątpliwy, to oczywiście jego siła różnicująca manifestowała się odmiennie w poszczególnych miastach.

Wśród tych studiów dotyczących aktywności teatralnej widzów wiele miejsca poświęcono publiczności w teatrach Warszawy, a także Łodzi. Porównując dane dotyczące Warszawy, uzyskane w różnych okresach (do połowy lat 60.), Anna Pawełczyńska stwierdziła, że „na terenie Warszawy zmniejszył się wyraźnie odsetek osób, dla których teatr jest zjawiskiem nieznanym". Po uwzględnieniu poziomu wykształcenia okazało się, że „w grupie osób o wykształceniu podstawowym, a zwłaszcza w grupie osób o wykształceniu średnim, wiele osób w ciągu ostatnich lat zawarło pierwszą znajomość z teatrem. Wśród osób o wykształceniu wyższym udział w życiu teatralnym stał się zjawiskiem powszechnym" (Pawełczyńska, 1978, s. 356).

Zachodzące zjawiska znalazły potwierdzenie w innych analizach z połowy lat sześćdziesiątych. Jak wynikało z badań Kazimierza Żygulskiego (1966) przeprowadzonych w teatrach warszawskich, widzowie o wykształceniu średnim i wyższym stanowili zdecydowaną większość, jednocześnie zaobserwowano dokonującą się feminizację widowni. W badaniach zrealizowanych w Łodzi w Teatrze Nowym w trakcie sezonu teatralnego 1985/1986 stwierdzono, że na widowni najczęściej zasiadały osoby z wykształceniem średnim i wyższym. Jednocześnie, wtedy po raz pierwszy,

Artur Rubinstein i Roman Jasiński podczas spektaklu *Operetki* Witolda Gombrowicza, Teatr Nowy w Łodzi, 1975

wśród widzów odnotowano dużą ilość młodzieży, według formalnych kryteriów zaliczaną do poziomu wykształcenia podstawowego. Jeszcze wyraźniej niż we wcześniejszych analizach zaznaczyła się feminizacja widowni (64,5% kobiet na widowni). W badaniach zrealizowanych w sezonie 1987/1988 w Teatrze Polskim w Warszawie potwierdziła się przewaga kobiet na widowni obu scen (67% na Dużej Scenie, 63% na Scenie Kameralnej). Jednocześnie znaczną część ogółu widzów stanowiły osoby do 34 roku życia (59%), w tym blisko 43% respondentów nie przekroczyło wieku 24 lat. Okazało się, że udział widzów z wykształceniem wyższym w tym teatrze jest dwukrotnie wyższy w porównaniu ze strukturą wykształcenia przeciętnej publiczności teatrów dramatycznych w kraju (Żuber, 1992).

Nadal można było dostrzec nasilającą się feminizację widowni. W przeprowadzonych na przełomie 1992/1993 przez Emilię Zimnicę badaniach w teatrach łódzkich okazało się, że na widowni przeważają osoby z wykształceniem średnim i wyższym (51,7% badanych). Najczęściej są to widzowie młodzi – 84,1% ogółu stanowiły osoby poniżej 35 roku życia, zaś najliczniejszą grupą była młodzież (15 – 19 lat) – 50,9% ogółu widzów. Te badania jeszcze wyraźniej ujawniły pewną ogólniejszą tendencję, że w ostatnich latach na teatralnych krzesłach coraz częściej zasiadają ludzie młodzi. Przeważają nadal kobiety (65,8%), choć w tym przypadku zmiany punktów procentowych w porównaniu z poprzednimi badaniami łódzkimi nie były duże.

Przytoczone dane odnoszące się do liczby widzów w polskich teatrach, zestawienia opracowane przez GUS na temat częstotliwości wizyt w teatrze, wyniki badań prowadzonych przez ośrodki badań opinii publicznej, a także sondaże socjologiczne wskazują na spadek społecznego zainteresowania instytucjonalnie pojmowanym teatrem. Jednocześnie w Polsce w latach dziewięćdziesiątych odbywa się coraz więcej festiwali, w których trakcie prezentowane są spektakle grane w otwartej przestrzeni, przedstawienia teatrów ulicznych itp. W 1995 r. było ponad 150 tego rodzaju festiwali. Adresowane są do ludzi w różnym wieku, o odmiennym poziomie wykształcenia czy też pozycji społecznej. Juliusz Tyszka sądzi, że ta forma odbioru przedstawień teatralnych uczy Polaków nie tylko bycia razem, ale stanowi rodzaj narodowej terapii pozwalającej widzom zdefiniować własną tożsamość, poczuć się obywatelami wolnego społeczeństwa.

Uwagi o recepcji przedstawień teatralnych

Zrealizowane w 1946 r. ankietowe badanie Ireny Filozofówny-Korzyniewskiej dzięki odpowiedniej strukturze kwestionariusza miało umożliwić uchwycenie ogólnego rysu recepcji dwóch wybranych przedstawień. Niestety, z powodu skrótowego przekazu autorki niewiele obecnie na ten temat wiemy. Niebawem tego rodzaju sondaży zakazano. Po latach przerwy, kie-

dy sondaże socjologiczne były już możliwe, zagadnienie recepcji nie pojawiało się nawet na marginesie prowadzonych studiów. Dopiero od początku lat siedemdziesiątych socjologowie kultury coraz częściej postulowali prowadzenie badań potocznego odbioru sztuki, w tym recepcji przedstawień. Zrealizowano zaledwie kilka tego rodzaju badań (Agnieszka Braczkowska, Dominik Depta, Bogusław Sułkowski, Emilia Zimnica). Wydaje się, że podejmowane od końca lat siedemdziesiątych badania o charakterze jakościowym, także nasze własne, pozwalają na wstępną, ogólną charakterystykę cech potocznego odbioru przedstawienia. Pavis zaproponował, aby traktować tekst przedstawienia – w ujęciu semiotycznym – jako obszerną partyturę. Jeśli zgodzimy się stosować tę muzyczną metaforę, to należy powiedzieć, że w przypadku zwykłych widzów jest to odczytywanie partytury, z której wymazano dźwięki niektórych instrumentów, a czasem nawet wydarto niektóre stronice. Dzieje się tak dlatego, że w odbiorze potocznym praktyka znaczeniotwórcza widza jest zaledwie cieniem aktywności reżysera czy kwalifikowanego semiotyka. Choć widzowie dzieła teatralnego mają świadomość użycia wielu tworzyw, to zanika poczucie wielości kodów, nie dokonuje się przejście od kodu do kodu i nie obserwuje się ich gry. Dla większości widzów znaczenia są od razu „dane", „gotowe", nie obserwujemy „produkcji" znaczeń. Inaczej mówiąc trudno uznać, że widz przyjmuje postawę „majsterkowicza", o której pisali Claude Levi-Strauss i Anne Ubersfeld. Przyjemność dla odbiorcy zdaje się płynąć raczej z faktu, że „scena" imituje realną rzeczywistość. Odbierane są przede wszystkim znaki wytwarzane przez aktora, zaś znaki skierowane na aktora i towarzyszące mu pozostają w części poza semiotyczną świadomością widza. Wśród wielości znaków przeważa słowo, stając się podstawowym nośnikiem znaczeń przedstawienia. Widzowie, co prawda, przywiązują pewną wagę do charakteryzacji, stroju i gestu, ale znaczenia są podporządkowane warstwie słownej i są z nią łączone.

Dlatego możemy powiedzieć, że ansambl semiotyczny, jak pisał Jurij M. Łotman, wspiera się głównie na warstwie słownej spektaklu, która zmierza ku dyskretnemu przekazowi znaczeń. Potoczna recepcja przedstawienia łączy się z obecnością interpretacji semantycznej i brakiem interpretacji semiotycznej. Przeważa mimetyczny styl odbioru, relacja między przedstawieniem a życiem ujmowana jest w kategoriach naśladowania. Przyjemność, jakiej doświadcza widz jest wynikiem obserwacji repliki życia na scenie. Stąd podejmowana interpretacja przedstawienia jest zazwyczaj odnoszona do własnych doświadczeń życiowych. Sporadycznie można jednak dostrzec przejawy alegorycznego stylu odbioru – szukania tzw. drugiego dna. Ale silne nastawienie mimetyczne osłabia poczucie teatralności i niejako unicestwia semiotyczną nośność przedstawienia. Jeśli nawet widzowie mają świadomość, że obserwują sceny metaforyczne to sama interpretacja jest „spłaszczona".

Analizy semiotyczne i historyczno-teatralne dotyczące odbioru przedstawienia przez krytyków ujawniły charakterystyczne cechy krytycznych praktyk w odniesieniu do określonego przedstawienia. Zbigniew Majchrowski analizując po latach recenzje z gdańskiego przedstawienia *Ulissesa* Zygmunta Hübnera zauważył, że niewielu recenzentom udało się wyjść poza zamieszczony w programie artykuł Egona Naganowskiego. Podobnie jakiś czas później Krzysztof Pleśniarowicz studiując recenzje dotyczące *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora spostrzegł, że wypowiedzi krytyków pozostają w bardzo ścisłym związku z interpretacją zawartą w materiałach przygotowanych przez twórców przedstawienia. Obie wypowiedzi teatralne, które pozwalały i oczekiwały od kwalifikowanych odbiorców, od „znawców" interpretacyjnej inwencji, stały się w odbiorze właściwie „dziełami zamkniętymi", co w przypadku Tadeusza Kantora nadało dodatkowy sens jego wypowiedzi o *Umarłej klasie* jako „dziele zamkniętym".

Łatwo dostrzec, że kryterium instytucjonalne okazało się zawodne, aby wydzielić „znawców" i „profanów". Jednocześnie taki właśnie podział podkreśla rolę pierwiastka intelektualnego w recepcji, ale zaniedbuje to, co energetyczne. Tymczasem jest to ważny element wielu współczesnych przedstawień. Raz jeszcze okazuje się, że przyszła teoria odbioru przedstawienia musi umiejętnie połączyć oba poziomy zachowań widza.

Bibliografia

ADDINGTON David W., 1974, *Varietes of Audience Research: Some Prospect for the Future*, „Educational Theatre Journal", vol. 26, nr 4, s. 481 – 488.

BARBA Eugenio, 1993, *Czterech widzów*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 2, s. 7 – 9.

BAUMOL William J., BOWEN William G., 1973, *The Audience – Some Face-Sheet Data*, w: Elizabeth, Tom Burns (ed.), *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, s. 445 – 470.

BLAU Herbert, 1987, *Odd, Anonymous Needs: The Audience in a Dramatised Society*, „Performing Arts Journal", vol. 10, nr 1 (28), s. 34 – 42.

BRAUN Kazimierz, 1994, *Teatr Polski (1939 – 1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa.

COPPIETERS Frank, 1981, *Performance and Perception*, „Poetics Today", vol. 2, nr 3, s. 35 – 48.

DEMARCY Richard, 1973, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, 10/18, Paris.

DE MARINIS M., 1987, *Dramaturgy of the Spectator*, „The Drama Review", vol. 31, nr 2 (t. 114), s. 100 – 114.

FALKOWSKA Macieja, 1992, *Zarys zmian w życiu kulturalnym Polaków*, w: Mirosława Grabowska (red.), *Barometr kultury*, Warszawa, s. 161 – 178.

FALKOWSKA Macieja, 1997, *Czas wolny i orientacje kulturalne Polaków*, w: Macieja Falkowska (red.), *O stylach życia Polaków*, Warszawa, s. 191 – 209.

FIK Marta 1989, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944 – 1981*, Londyn.

GARDINER Caroline, 1994, *From Bankside to the West End: a Comparative View of London Audiences*, „New Theatre Quarterly", vol. X, nr 1 (37), s. 70 – 86.

GOBAN-KLAS Tomasz, 1985, *Świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*, Kraków.

GOURDON Anne M., 1982, *Théâtre, public, perception*, Paris.
HAUSBRANDT Andrzej, 1984, *Publiczność teatralna w PRL – refleksja statystyczna*, „Dialog", nr 7, s. 128 – 142.
MAJCHROWSKI Zbigniew, 1977, *Krytycy w labiryncie „Ulissesa"*, „Dialog", nr 5, s. 113 – 119.
MARTIN Jacqueline, SAUTER Willmar, 1995, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm.
PAWEŁCZYŃSKA Anna, 1978, *Publiczność teatralna w Polsce*, w: Janusz Degler (red.), *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, Wrocław, s. 331 – 371.
PISAREK Walery, GOBAN-KLAS Tomasz, 1981, *Aktywność, preferencje i świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*, Kraków.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1985, *Kogo posadzono w tej klasie?*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, „Zeszyty Literackie", nr 58, s. 221 – 230.
SAUTER Willmar, 1997, *Approaching the Theatrical Event: The Influence of Semiotics and Hermeneutics on European Theatre Studies*, „Theatre Research International", vol. 22, nr 1, s. 4 – 13.
SCHULER Catherine, 1990, *Spectator Response and Comprehension. The Problem of Karen Finley's Constant State of Desire*, „The Drama Review", vol. 34, nr 1 (t. 125), s. 131 – 145.
TYSZKA Juliusz, 1997, *The School of Being Together: Festivals as National Therapy during the Polish 'Period of Transition'*, „New Theatre Quarterly", vol. XIII, nr 2 (50), s. 171 – 182.
ZIMNICA Emilia, 1996, *Sytuacja instytucji kultury w okresie transformacji (teatr i widownia)*, w: Jolanta Kulpińska, A. Pilichowski (red.), *Strategie adaptacyjne społeczeństwa polskiego*, Łódź, s. 118 – 127.
ŻUBER Felicja, 1988, *Instytucje teatralne i muzyczne*, w: Lucjan Adamczuk (red.), *Aktywność kulturalna Polaków*, Warszawa, s. 25 – 85.
ŻUBER Felicja, 1992, *Publiczność teatralna. Studium publiczności Teatru Polskiego w Warszawie*, Warszawa.
ŻYGULSKI Kazimierz, 1966, *Warszawska publiczność teatralna*, „Kultura i Społeczeństwo", nr 4, s. 203 – 220.

FESTIWALE TEATRALNE

Maria Wosiek

Festiwale na świecie * Pierwsze festiwale w Polsce * Festiwale po drugiej wojnie światowej

Festiwale na świecie

Patrice Pavis wyprowadza festiwal od słowa święto (franc. *fête*) i od tradycji religijnych świąt ku czci Dionizosa, w czasie których organizowano w starożytnej Grecji pierwsze „festiwale" tragedii, komedii i dytyrambów. Do tej samej tradycji zalicza Pavis cykle przedstawień pasyjnych w Oberammergau (od 1033 r.), szekspirowskich w Stratfordzie nad Avonem (od 1769 r.), wagnerowskich w Bayreuth (od 1876 r.). Według definicji zaproponowanej przez autorki *Słownika współczesnego teatru* festiwale teatralne to: „Cykle przedstawień bądź powiązanych ze sobą tematycznie, reprezentujących określony nurt w sztuce lub postawę wobec rzeczywistości, bądź nie związanych problemowo, ale mających opinię wydarzeń w skali regionu, kraju, grupy krajów" (Semil, Wysińska, 1990, s. 109). Wśród ważniejszych festiwali dziewiętnastowiecznych *Słownik* wspomina jeszcze monachijski z 1864 r. (12 przedstawień Lessinga, Goethego i Schillera). W okresie międzywojennym największy rozgłos zyskały festiwale związane z działalnością twórców teatralnych takich jak Max Reinhardt (festiwale w Salzburgu od 1920 r.), Firmin Gémier (w 1920 r. cykle przedstawień *Widowiska dawnej Francji*, *Teatr rewolucji*), Jacques Copeau (przedstawienia plenerowe w latach trzydziestych we Florencji).

Po drugiej wojnie światowej, począwszy od 1947 r. (festiwal w Awinionie, Edynburgu i Holland Festival) festiwale międzynarodowe są organizowane w wielu krajach i mają bardzo zróżnicowany zakres tematyczny. Wymieńmy tu przykładowo kilka: Ljetne Igre w Dubrowniku (pierwszy w 1950 r.), Festspillene w Bergen (pierwszy w 1953 r.), Festival de Paris w 1954 r., z którego narodził się Teatr Narodów, w Atenach i Baalbeck na tle architektury antycznej (pierwszy w 1955 r.).

Współczesne festiwale teatralne mają często charakter eksperymentalny, służą wymianie doświadczeń artystycznych, stały się także letnią atrakcją turystyczną i niejednokrotnie przysparzają organizatorom znacznych dochodów. Szczególny rozwój różnorakich spotkań teatralnych nastąpił w latach sześćdziesiątych (np. 1960 r. – w Sarajewie, 1961 r. – w Nancy, 1962 r. – w Chichester, 1964 r. – Theatertreffen w Berlinie, 1965 r. – Ressegna we Florencji, 1966 r. – Experimenta we Frankfurcie, 1967 r. – w Belgradzie i Shiraz). W następnym dziesięcioleciu coraz większego znaczenia nabierają festiwale organizowane na kontynencie amerykańskim, np. festiwale teatrów awangardowych w Berkeley i Baltimore, festiwale latynoamerykańskie: w Manizales (Kolumbia), w Caracas (Wenezuela), Guanajuato (Meksyk). Według danych amerykańskiego ośrodka ITI w 1979 r. odbyło się łącznie 850 imprez festiwalowych w 56 krajach.

Pierwsze festiwale w Polsce

Za pierwszy polski festiwal teatralny w XX wieku można uznać cykl przedstawień sztuk Wyspiańskiego zorganizowany przez Ludwika Solskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie po śmierci poety w 1907 r. (5 grudnia – fragmenty *Nocy listopadowej*, *Warszawianki* i *Lelewela*, 7 grudnia – *Lelewel*, 11 grudnia – *Wesele*). W tym samym miesiącu sztuki Wyspiańskiego grano także w wielu innych miastach, np. *Wesele* w Kaliszu, *Warszawiankę* w Poznaniu, *Bolesława Śmiałego* w Warszawie, *Wesele* w Lublinie, *Sędziów* w Wilnie.

W roku 1909 obchodzono uroczyście stulecie urodzin Juliusza Słowackiego. Z tej okazji Teatr Miejski w Krakowie otrzymał imię poety. Na scenie pokazano kilka nowych inscenizacji jego dramatów (*Horsztyński*, *Sen srebrny Salomei*, *Lilla Weneda*, *Mazepa*, *Nowa Dejanira*, *Beatrix Cenci*, *Książę Niezłomny*, *Balladyna*).

Także w okresie międzywojennym odbyło się kilka imprez o charakterze festiwalowym, związanych z obchodami rocznicowymi. W 1921 r. z racji jubileuszu pracy pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego kilka teatrów (w Krakowie, we Lwowie i w Warszawie) wystawiło jego sztuki. W 1927 r. w całym kraju święcono uroczyście sprowadzenie zwłok Juliusza Słowackiego. Do ogólnonarodowych obchodów włączyły się teatry. W Warszawie Teatr Polski wystawił *Samuela Zborowskiego*, Teatr Letni – *Złotą Czaszkę*, a na Rynku Starego Miasta pokazano w przedstawieniu plenerowym fragmenty *Kordiana*, w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego odbył się wieczór poezji i przedstawienie *Balladyny*, w Katowicach wystawiono *Balladynę*, w Toruniu *Horsztyńskiego*, w Grudziądzu *Lillę Wenedę*, wędrowny zespół Władysława Bernatowicza pokazał w objeździe *Księdza Marka*.

W dwa lata później przypadła setna rocznica śmierci Wojciecha Bogusławskiego. ZASP podjął uchwałę o uczczeniu jej wzniesieniem pomnika

ojca sceny polskiej, przygotowaniem wystawy teatralnej i wystawieniem jego sztuk w ramach festiwalu teatralnego. Realizacja ostatniego punktu programu wypadła najsłabiej. 20 lipca 1929 r. na Rynku Starego Miasta w Warszawie odbyło się przedstawienie *Krakowiaków i Górali*, w Teatrze Narodowym pokazano fragmenty *Izkahara* i *Spazmów modnych*, w Łodzi *Henryka IV na łowach*, w Poznaniu *Spazmy modne*. Ponadto warszawski Teatr Polski jako przedstawienia festiwalowe zaprezentował *Śluby panieńskie* Fredry i *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego.

Kolejną rocznicą narodową było stulecie powstania listopadowego. W dniach 28 listopada – 12 grudnia 1930 r. odbyły się uroczyste przedstawienia: w Warszawie – w Teatrze Narodowym *Spisek Koronacyjny*, w Teatrze Nowym *Warszawianka*, w Teatrze Polskim *Noc listopadowa*. Fragmenty *Nocy listopadowej* i *Warszawianki* wystawiły teatry w Poznaniu, Wilnie i Łodzi, *Warszawiankę* – Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, *Noc listopadową* Teatr Miejski w Grudziądzu.

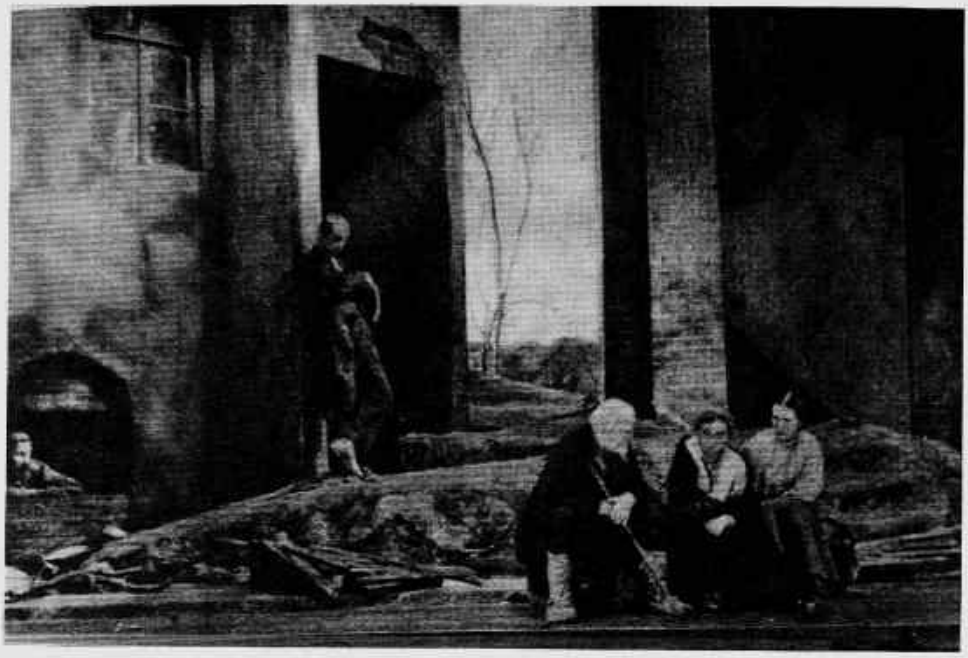
W 1932 r. z okazji dwudziestopięciolecia śmierci Stanisława Wyspiańskiego Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego ogłosiło konkurs na przedstawienie sztuki tego autora. Między 11 listopada a 12 grudnia odbyło się dwadzieścia premier: *Akropolis* w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Daniela* w Teatrze im. Żeromskiego w Warszawie i w krakowskim Teatrze Żydowskim, *Nocy listöpadowej* w Teatrze Polskim w Katowicach, *Powrotu Odysa* w Teatrze Miejskim we Lwowie, *Sędziów* w Teatrze Kameralnym w Częstochowie, w Teatrze Polskim w Toruniu, w Teatrze Miejskim w Grodnie, w Teatrze Miejskim w Lublinie, w warszawskim Ateneum i krakowskim Teatrze Żydowskim, *Śmierci Ofelii* w Teatrze Miejskim we Lwowie, *Warszawianki* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, *Weimaru* w Teatrze Miejskim we Lwowie, *Wesela* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, w Teatrze Miejskim w Łodzi i w Teatrze Narodowym w Warszawie, *Wyzwolenia* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, w Teatrze Ateneum w Warszawie, *Zygmunta Augusta* w Teatrze Narodowym w Poznaniu. Przyznano następujące nagrody: w dziale reżyserii Ludwikowi Solskiemu za inscenizację *Wesela* w Teatrze Narodowym, w dziale scenografii Andrzejowi Pronaszce za scenografię do *Powrotu Odysa* we Lwowie, za grę aktorską Juliuszowi Osterwie za rolę Konrada w krakowskim *Wyzwoleniu*. Przyznano także wyróżnienia: za reżyserię – Mieczysławowi Szpakiewiczowi i Januszowi Strachockiemu, za scenografię – Feliksowi Krassowskiemu i Wiesławowi Makojnikowi, za aktorstwo – Stefanowi Jaraczowi, Jerzemu Leszczyńskiemu, Józefowi Węgrzynowi, Zdzisławowi Ziembińskiemu, Barbarze Ludwiżance, Wandzie Zbierzchowskiej, Alfredowi Szymańskiemu.

Festiwale po drugiej wojnie światowej

Festiwale odgrywały ważną rolę w powojennym życiu teatralnym.

Pierwszy – Festiwal Szekspirowski – zorganizowano w 1947 r. Finał odbył się w Warszawie (17 – 31 lipca) w Teatrze Polskim. Pokazano 9 utworów, uczestniczyło 13 teatrów z 11 miast. Przyznano 19 nagród i 11 wyróżnień, Nagrodę za inscenizację twórczą otrzymał Teatr Wojska Polskiego w Łodzi za *Burzę* w reżyserii Leona Schillera i scenografii Władysława Daszewskiego, nagrodę zespołową Teatr Wybrzeże w Gdyni za *Jak wam się podoba* w reżyserii Iwo Galla, za najwybitniejszą rolę Wojciech Brydziński (aktor I w *Hamlecie*), za scenografię Andrzej Pronaszko (*Sen nocy letniej* w Katowicach), za reżyserię Wilam Horzyca (*Romeo i Julia* w Toruniu). „Zamykając pierwszy konkurs szekspirowski przewodniczący sądu dyrektor T. Trzciński podkreślił piękno i wielkość samej jego koncepcji, a wiceminister Kruczkowski wskazał na znaczenie, jakie miał konkurs dla pobudzenia ambicji scen polskich, jak i dla wychowania widowni" (Edmund Misiołek, „Dziennik Bałtycki" 1947, nr 213).

Ogólnopolski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (finał 15 października – 22 grudnia 1949 r.) miał już wyraźne uwarunkowania polityczne. Powołano Komitet Honorowy. O prestiżowej randze festiwalu świadczył już fakt, iż w jego skład weszli nie tylko minister kultury i sztuki Stefan Dybowski, prezes Rady Stowarzyszeń Artystycznych Karol Kuryluk, literaci – Jarosław Iwaszkiewicz, Zofia Nałkowska, Julian Tuwim, ludzie teatru – Leon Schiller i Aleksander Zelwerowicz, ale także minister obrony narodowej, marszałek Polski Konstanty Rokossowski, przewodniczący Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego Hilary Minc i wielu innych przedstawicieli najwyższych władz. Do finału zakwalifikowano 27 teatrów i 30 spektakli. W jego uroczystym zakończeniu poprzedzonym wykonaniem *Poematu o Stalinie* Arama Chaczaturiana uczestniczyli członkowie rządu oraz ambasador ZSRR. Przyznano 73 nagrody i wiele wyróżnień. Nagrody zespołowe otrzymały m.in. Teatry Dramatyczne w Krakowie za *Trzy siostry* Czechowa i *Lubow Jarowają* Konstantina Treniewa, Teatr Narodowy w Warszawie za *Jegora Bułyczowa* Gorkiego, Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach za *Mieszczan* Gorkiego, Teatr Dolnośląski za *Moskiewski charakter* Anatolija Sofronowa, Teatr Polski w Warszawie za *Ostatnie dni* Michaiła Bułhakowa. W ocenie krytyki Festiwal osiągnął wysoką rangę artystyczną. Zaprezentowano znakomite kreacje aktorskie, z których wiele weszło do historii teatru polskiego (np. Podkolesin Jana Kurnakowicza i Żewakin Kazimierza Opalińskiego w *Ożenku* Gogola, Czebutykin Opalińskiego w *Trzech siostrach*, Tarełkin Jacka Woszczerowicza w *Śmierci Tarełkina* Aleksandra Suchowo-Kobylina). Wyróżniono także wybitne osiągnięcia reżyserskie (m.in. Bronisław Dąbrowski za *Trzy sios-*



Na dnie Maksyma Gorkiego. Władysław Hańcza, Jan Świderski, Józef Maliszewski, Ryszarda Hanin, Hanna Skarżanka. Reżyseria Leon Schiller, scenografia Otto Axer. Teatr Polski w Warszawie. Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich, Katowice 1949

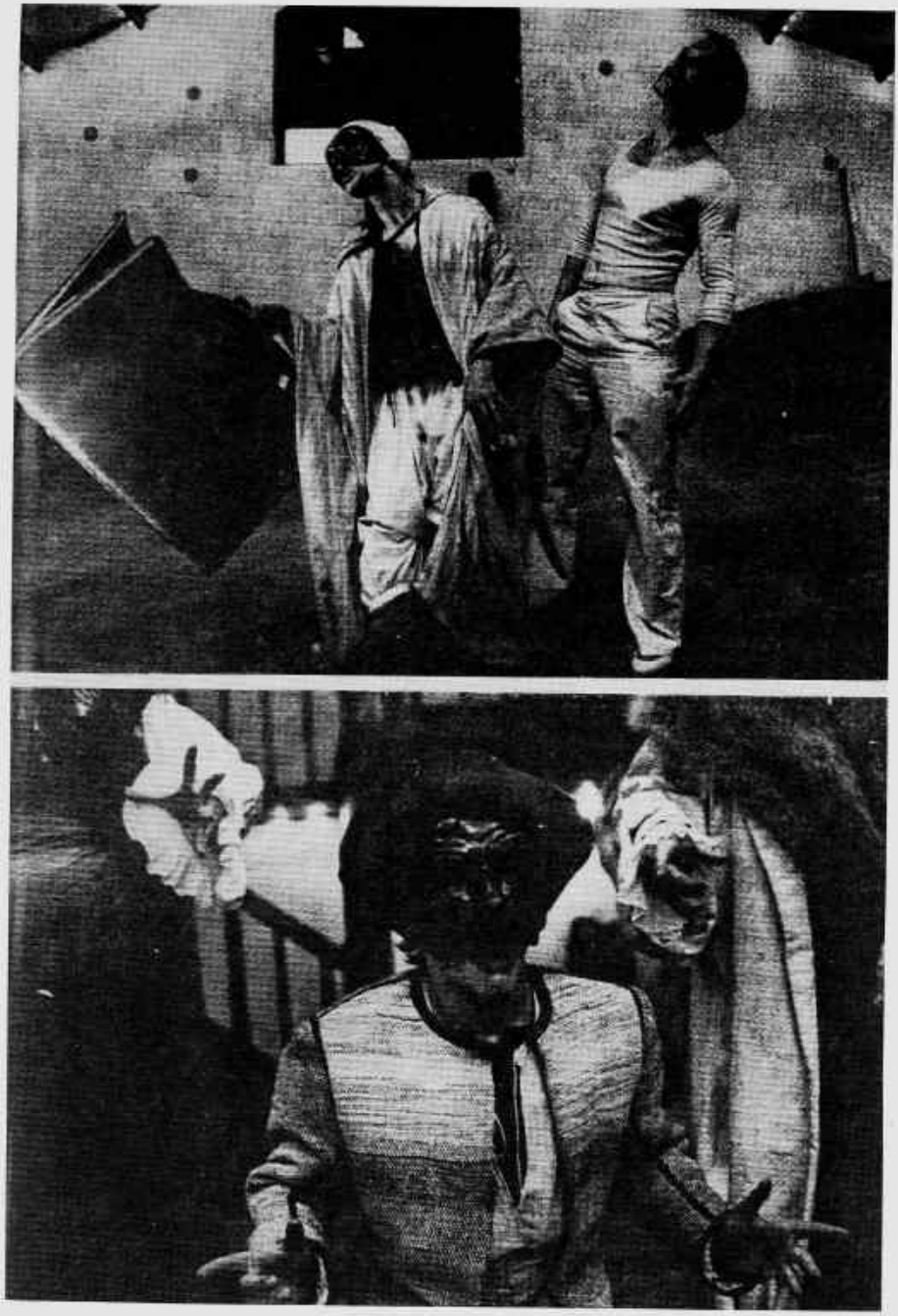
try, Władysław Krasnowiecki za *Jegora Bułyczowa*, Leon Schiller za *Na dnie*) i scenograficzne (Władysław Daszewski za *Jegora Bułyczowa*, Otto Axer za *Na dnie*, Andrzej Stopka za *Ożenek*, *Trzy siostry*, *Lubow Jarową*). Zgłaszano jednak pretensje, iż dramaturgia współczesna reprezentowana była w niewielkim stopniu. Istotnie większość teatrów koncentrowała się na pierwszym z tytułowych przymiotników nazwy Festiwalu, omijając w ten sposób drugi.

Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych (10 – 18 lipca 1951 r.) został poprzedzony ogłoszonym wcześniej konkursem na sztukę współczesną. Miał on stać się realizacją postulatów zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich (20 – 23 stycznia 1949 r.) w Szczecinie i Krajowej Narady Teatralnej w Oborach (18 – 19 maja 1949 r.) proklamujących realizm socjalistyczny jako kierunek obowiązujący w polskiej sztuce. Uczestniczyło w nim 38 teatrów z 23 miast. Wystawiono 24 zakwalifikowane w konkursie sztuki. Przyznano 36 nagród i 43 wyróżnienia. Pierwszą nagrodę uzyskała *Zwykła sprawa* Adama Tarna (Teatr Współczesny w Warszawie), drugą – *Zwycięstwo* Janusza Warmińskiego (Teatr Nowy w Łodzi), *W Błędomierzu* Jarosława Iwaszkiewicza i *Tysiąc Walecznych* Jana Rojewskiego (Teatr im. Słowackiego w Krakowie), *Trzeba było iskry* Leona Pasternaka

(Teatr Kameralny w Warszawie). Nagrody za reżyserię otrzymali: Erwin Axer i Janusz Warmiński, za aktorstwo m.in. Wojciech Brydziński i Jan Kreczmar. Oficjalne głosy uznania wskazywały przede wszystkim na polityczne znaczenie Festiwalu. Przeważały jednak opinie krytyczne, wskazywano na schematyzm i ubóstwo tematyczne zaprezentowanych sztuk. „Festiwal sumuje rezultaty kilkuletniej walki o nowy repertuar w teatrze polskim – pisał Stefan Treugutt – repertuar realistyczny, bliski tematycznie życiu Polski Ludowej, wartościowy pod względem artystycznym i wychowawczym. [...] Musimy w naszym dramacie zwalczać bardzo ostro schematyzm i braki w motywowaniu postępowania postaci działających. Obecny bowiem stan dramaturgii naszej, nawet po uwzględnieniu wszystkich niewątpliwych osiągnięć, nie jest zadawalający. Nie spełnia on dostatecznie podstawowego zadania teatru realizmu socjalistycznego – nie oddziaływuje należycie na widza, na odbiorcę" („Nowa Kultura" 1951, nr 33). Jeszcze surowiej ocenił zaprezentowany w czasie Festiwalu stan współczesnej dramaturgii ówczesny prezes ZZLP Leon Kruczkowski (jego referat wygłoszony 10 października 1951 r. ze względów cenzuralnych nie mógł ukazać się w druku, w całości został opublikowany w „Dialogu" dopiero w 1974 r.): „Słabością, która najbardziej uderzała w większości tych sztuk był przede wszystkim brak wewnętrznej szczerości, brak pasji, brak śladów pisarskiego przeżycia". Rozczarowana Festiwalem prasa atakowała wybitnych reżyserów (Schillera, Korzeniewskiego, Wiercińskiego, Horzycę) za to, że zlekceważyli nowe sztuki i „nie znaleźli sposobności, by się nimi zająć" („Życie Literackie" 1951, nr 20).

Od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawia się w polskim życiu teatralnym nowy typ festiwali organizowanych corocznie. Są wśród nich ogólnopolskie, regionalne i międzynarodowe, dramatyczne, lalkowe, baletowe i operowe, zawodowe i amatorskie, repertuarowe i eksperymentalne, tematyczne i przeglądowe. Każdy z nich w różnych okresach cieszył się mniejszą lub większą popularnością i zainteresowaniem krytyki.

Wyraźnie propagandowy charakter miał w zamierzeniu organizatorów Śląski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (pierwszy 19 – 21 listopada 1961; w 1962 r. przekształcony w Ogólnopolski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach). W kolejnych przeglądach teatry prezentowały jednak głównie klasykę rosyjską, np. sztuki Czechowa (*Trzy siostry*, *Płatonow*, *Wujaszek Wania*), Gogola (*Rewizor*), Suchowo-Kobylina (*Małżeństwo Kreczyńskiego*, *Sprawa*), Gorkiego (*Jegor Bułyczow i inni*, *Barbarzyńcy*, *Letnicy*, *Matka*), Majakowskiego (*Łaźnia*, *Pluskwa*), Ostrowskiego (*Las*, *I koń się potknie*), Bułhakowa (*Dni Turbinów*), adaptacje powieści Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*, *Sen*). Ze współczesnego repertuaru radzieckiego najczęściej pokazywano utwory Aleksandra Arbuzowa (*Irkucka historia*, *Mój biedny Marat*, *Ten miły stary dom*), Aleksieja Sztejna (*Ocean*, *Wiosna 21*, *Opowieść sceniczna o Aleksandrze Błoku*). Do propagandowego repertuaru politycznego można zaliczyć chyba tylko: *Trzecią patetyczną*



Złoty Wiek Ariane Mnouchkine. Théâtre du Soleil. Teatr Narodów, Warszawa 1975

Nikołaja Pogodina (1963), *Przełom* Borysa Ławreniewa (1967), *Bolszewików* Michaiła Szatrowa (1969). W roku 1971 zdecydowano rozszerzyć zakres repertuarowy Festiwalu i objąć nim sztuki pochodzące z krajów demokracji ludowej. Pierwszy taki Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych odbył się w Katowicach w dniach 9 – 16 listopada 1971, pokazano sztuki bułgarskie, czeskie, słowackie, jugosłowiańskie, niemieckie (NRD), rumuńskie i węgierskie. Nagrodzono, przygotowane przez Stanisława Hebanowskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, przedstawienie *Tragedii człowieka* Madácha (następne Festiwale Dramaturgii Krajów Socjalistycznych odbywały się co cztery lata – 1975, 1979, 1983).

Wśród innych ogólnopolskich festiwali najtrwalszą pozycję zdobyły sobie: Festiwal Teatrów Polski Północnej w Toruniu (od 1959), Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (od 1960 początkowo o zasięgu regionalnym jako Festiwal Teatrów Śląska i Opolszczyzny), Kaliskie Spotkania Teatralne (od 1961), Warszawskie Spotkania Teatralne (od 1965), Ogólnopolskie Konfrontacje Teatralne – Klasyka Polska w Opolu (od 1975), Ogólnopolski Festiwal Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (od 1966).

Na wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych pokazywano zarówno nowe sztuki znanych już pisarzy (np. Kruczkowskiego *Przygoda z Vaterlandem*, *Pierwszy dzień wolności*; Iwaszkiewicza *Kosmogonia*, Dąbrowskiej *Stanisław i Bogumił*, Broszkiewicza *Skandal w Hellbergu*, Różewicza *Moja córeczka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Na czworakach* i in.), jak i sztuki pisarzy wówczas młodych, np. Sławomira Mrożka, Jarosława Abramowa, Bohdana Drozdowskiego, Stanisława Grochowiaka, Jerzego Krasińskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Ireneusza Iredyńskiego, Tadeusza Nowaka, Władysława Terleckiego, potem Ernesta Brylla, Helmuta Kajzara, Tymoteusza Karpowicza, Tomasza Łubieńskiego, Jerzego Żurka, Edwarda Redlińskiego, czasem byli to niemal debiutanci. Wbrew tytułowi Festiwalu nagrody przyznano zespołom teatralnym oraz indywidualnym aktorom. O wiele rzadziej, dopiero od schyłku lat siedemdziesiątych zaczęto wyróżniać autorów (np. w 1976 Iredyńskiego za *Daczę*, w 1980 za *Marię*, Łubieńskiego za *Koczowisko* w 1980, debiutującego Żurka za *Sto rąk sto sztyletów*, Jerzego Sitę za *Poloneza* – 1981, Różewicza za *Pułapkę* i Władysława Zawistowskiego za *Wysockiego* – 1984). Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych stał się z czasem istotnym czynnikiem w popularyzowaniu nowego repertuaru i promowaniu debiutantów.

Do udziału w Warszawskich Spotkaniach Teatralnych zapraszano przedstawienia uznane przez krytykę za najwybitniejsze osiągnięcie sezonu. Stołeczna publiczność, recenzenci, artyści i działacze teatralni mogli w jednym ciągu przedstawień konfrontować poziom zespołów z różnych krańców kraju, oglądać rzadko lub wcale nie wystawiane w Warszawie sztuki. Tutaj, po sukcesach w macierzystych teatrach, zdobywali rangę ogólnopolską wybitni reżyserzy (np. Jerzy Jarocki, Jerzy Goliński, Stanisław Hebanowski, Maciej Prus, Jerzy Grzegorzewski, Kazimierz Braun). Najczęściej

Obywatel Pekosiński Tadeusza Słobodzianka. Scena zbiorowa. Reżyseria Mikołaj Grabowski, scenografia Krzysztof Tyszkiewicz. Teatr im. Słowackiego w Krakowie 1997. XXVI Warszawskie Spotkania Teatralne, 1998

uczestniczyły w Warszawskich Spotkaniach Teatralnych: Stary Teatr i Teatr im. Słowackiego z Krakowa, Teatr Nowy z Łodzi, Teatr Nowy z Poznania, Teatr Wybrzeże z Gdańska, Teatr Współczesny i Teatr Polski z Wrocławia. Okazję demonstrowania swoich osiągnięć w Warszawie miały także teatry z mniejszych ośrodków, jak np. z Białegostoku, Koszalina, Elbląga czy Gorzowa Wielkopolskiego.

Po zakończeniu pierwszego Spotkania Roman Szydłowski pisał: „Przez dziesięć dni mogła stołeczna publiczność i stołeczni krytycy oglądać przedstawienia teatrów, które tylko rzadko lub wcale dotąd nie występowały w Warszawie. Od kilku lat domagali się krytycy takiej konfrontacji. Dysponowaliśmy w Polsce festiwalami regionalnymi lub tematycznymi, nie mieliśmy jednak dotąd ogólnopolskiego przeglądu najwybitniejszych przedstawień z całego kraju, roboczej konfrontacji tego, co dzieje się w naszym teatrze" (Roman Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1965, nr 339). Znaczenie Warszawskich Spotkań stale rosło usuwając w cień festiwale regionalne, uznawane było za najbardziej prestiżową imprezę teatralną w Polsce. Burzliwe wydarzenia jesieni 1980 r. sprawiły, że odbywająca się tradycyjnie zawsze w grudniu impreza została przesunięta na koniec stycznia roku następnego (25 stycznia – 9 lutego 1981). W okresie stanu wojennego Spotkania zostały zawieszone (miał je zastąpić nowo powstały Teatr Rze-

czypospolitej); wznowiono je po sześciu latach, w lutym 1987 r. (ze względów finansowych zostały odwołane w 1991 r.).

Ogólnopolskie Konfrontacje Teatralne – Klasyka Polska w Opolu promowały, zgodnie ze swoją nazwą, najwybitniejsze osiągnięcia w dziedzinie rodzimego repertuaru klasycznego od Franciszka Bohomolca i Wojciecha Bogusławskiego poczynając a na Stanisławie Ignacym Witkiewiczu i Witoldzie Gombrowiczu kończąc.

Wśród festiwali regionalnych największą popularność zdobyły: Festiwal Teatrów Polski Północnej (pierwszy w 1959 r.), Kaliskie Spotkania Teatralne (od 1960 r. festiwal prezentował przede wszystkim sztuki przygotowane przez młodych i debiutujących reżyserów). W Łodzi odbywały się Ogólnopolskie Spotkania Baletowe, w Poznaniu i w Operze Leśnej w Sopocie – operowe, w Opolu – teatrów lalkowych.

W roku 1975 (8 – 28 czerwca) Warszawa gościła Teatr Narodów. Pokazano 23 inscenizacje wystawione przez 18 zespołów z całego świata. W 1978 r. (23 maja – 9 czerwca) i 1980 r. (28 kwietnia – 28 maja) odbywały się w Warszawie Międzynarodowe Spotkania Teatralne (wzięły w nich udział takie kraje jak: Francja, Grecja, Bułgaria, Dania, Szwecja, Belgia, Japonia, Indie, Iran, Hiszpania, Rumunia, NRD, Włochy, USA, ZSRR).

W lipcu 1990 r. odbył się w Krakowie Jubileuszowy Mrożek – Festiwal. Uczestniczyło w nim 10 teatrów zagranicznych (5 z ZSRR, po jednym z RFN, Francji, Szwajcarii, Włoch, Węgier) oraz 10 szkół teatralnych (z Polski, USA, RFN, Francji i ZSRR). Każdego dnia przez dwa tygodnie odbywało się po kilka przedstawień. Ukoronowaniem festiwalu był symultaniczny pokaz sztuk Mrożka wokół Sukiennic.

Z różnymi jubileuszami autorskimi związane są przeglądy sztuk tego samego autora wystawionych przez różne teatry w jednym sezonie (np. Wyspiańskiego w 1969 r.). Swoistym festiwalem, chociaż nie nazwanym tak oficjalnie, był zorganizowany w dniach Święta Teatru (29 – 31 czerwca) w 1966 r. przegląd inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza. Pokazano wtedy warszawskie przedstawienie Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, przedstawienie łódzkie Romana Sykały, białostockie – Jerzego Zegalskiego i bielskie – Mieczysława Górkiewicza.

W sezonie 1984/1985 *Almanach Sceny Polskiej* odnotował łącznie 28 festiwali, w tym 11 ogólnopolskich i 2 międzynarodowe (Spotkanie Teatrów Miast Zaprzyjaźnionych w Szczecinie i Festiwal Teatru Ulicznego w Jeleniej Górze). Pozostałe to festiwale regionalne. Obejmują swoim zasięgiem całą Polskę (Białystok, Będzin, Bydgoszcz, Elbląg, Gorzów Wielkopolski, Jelenia Góra, Kalisz, Krosno, Katowice, Łódź, Olsztyn, Opole, Ostrowiec Świętokrzyski, Przemyśl, Rzeszów, Słupsk, Sopot, Szczecin, Toruń, Tarnobrzeg, Wałbrzych, Wrocław, Zabrze, Zamość). W niektórych miejscowościach odbywały się nawet 2 festiwale rocznie. Wypełniły prawie cały kalendarz (z wyjątkiem zimowych miesięcy – stycznia i lutego). Stały się ważnym elementem życia kulturalnego regionów, a także atrakcją turys-

tyczną, zwłaszcza na wiosnę i w lecie (np. Zamojskie Lato Teatralne). Ważną rolę pełniły też festiwale teatru studenckiego w Łodzi, międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu (1967 – 1975), a od 1987 katowickie Spotkania Wizji i Plastyki, prezentujące dorobek tzw. teatru autorskiego. (Wg *Almanachu* 1990/1991 liczba festiwali w tym sezonie wzrosła do 35 – odbyły się w Cieszynie, Częstochowie, Koszalinie, Lublinie, Gliwicach, Pile, Tarnowie). „Podstawową zaletą festiwali – pisała Pavis – jest to, że stwarzają publiczności sposobność obejrzenia w tym samym miejscu i czasie nowych przedstawień, odkrycia nieznanych tendencji i doświadczeń, spotkania twórców i odbiorców teatru" (Pavis, 1987, s. 169). W epoce powszechnego otwierania granic i szukania kontaktów międzynarodowych festiwale mogą się stać właśnie dzięki łączeniu cech artystycznych i wspólnotowych ważnym elementem tworzenia nowej kultury europejskiej – światowej – ogólnoludzkiej.

Bibliografia

FIK Marta, 1981, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa.
FIK Marta, 1989, *Kultura polska po Jałcie*, Londyn.
JULIUSZ Słowacki na scenach krakowskich, 1979, Kraków.
KRUCZKOWSKI Leon, 1974, *Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, „Dialog" 1974, nr 1, s. 91 – 101.
MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1968, *Życie teatralne w latach 1944 – 1964*, Warszawa.
PAVIS Patrice, 1987, *Dictionnaire du théâtre*, Paris.
SEMIL Małgorzata, WYSIŃSKA Elżbieta, 1990, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.
STOKOWA Maria, 1968, *Stanisław Wyspiański – Monografia bibliograficzna*, Kraków.
„SCENA Polska" 1929, z. 7.
„TYGODNIK Ilustrowany" 1932, nr 47, 52.

BUDYNEK TEATRU

Barbara Król-Kaczorowska

Najstarsze budynki teatralne w Polsce * Innowacje architektoniczne w teatrze * Teatr na powojennych gruzach * Rozkwit i zmierzch socrealizmu * Nowe i nowoczesne teatry w Polsce * Teatr pod gołym niebem

Budynek jest najtrwalszym z obiektów materialnych, jakie pozostawia sztuka teatru, toteż wiek XX odziedziczył po poprzednim znaczną ich liczbę, a niektóre po dziś dzień służą polskim widzom. Teatry te to jeszcze ciągle repliki włoskiej konstrukcji barokowej wykształconej w drugiej połowie XVI stulecia. Ich scena oddzielona od widowni ramą, czyli portalem, zwana pudełkową, wyposażona w kulisy; widownia w kształcie podkowy lub dzwonu, z kilkoma piętrami lóż, balkonów, często galerii, zwanych jaskółkami, i krzesłami na parterze; wnętrze na ogół białe z bogato złoconymi detalami wystroju, z meblami krytymi zazwyczaj czerwonym aksamitem, często z malowaną kurtyną – wszystko to w odczuciu wielu widzów stało się ideałem sali teatralnej na długie dziesięciolecia.

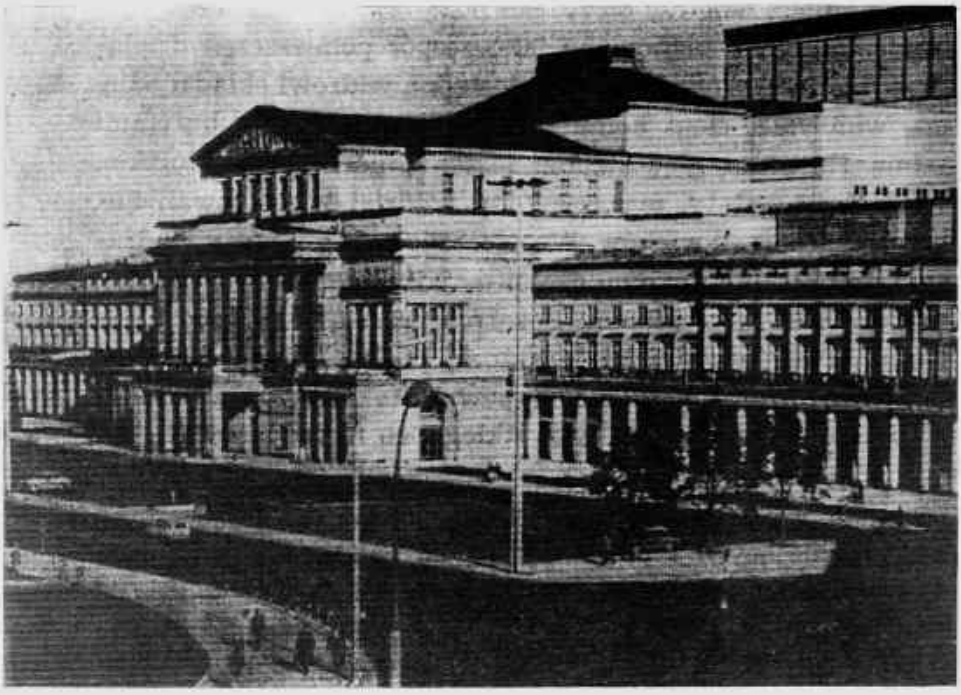
Najstarsze budynki teatralne w Polsce

Co najmniej kilka z dawnych teatrów w Polsce zasługuje na uwagę. Klasycystyczny gmach Teatru Wielkiego w Warszawie, wzniesiony w 1833 r. przez Antonia Corazziego, wytrzymuje porównanie z największymi i najpiękniejszymi europejskimi teatrami ukończonymi w tym samym czasie. Przykładem zastosowania drewnianej architektury willowej, zwanej stylem „szwajcarskim", był – nie istniejący już – Teatr Letni w Warszawie, dzieło Aleksandra Zabierzowskiego, zbudowany w 1870 r. Niecodzienny ten pomysł uzasadniało miejsce, w którym stanął: Ogród Saski. W Ogrodzie Potockiego w Poznaniu w 1875 r. otwarto Teatr Polski z napisem na fasadzie „Naród sobie". Twórcą budynku, nawiązującego do architektury niemieckiej tego okresu, był Stanisław Hebanowski. Teatr Miejski – obecnie im. Juliusza Osterwy w Lublinie – zbudowano w 1886 r. w stylu „renesan-

sowym" według projektu Karola Kozłowskiego. Do monumentalnej architektury wiedeńskiej o eklektycznym charakterze nawiązywał Teatr Miejski w Krakowie – obecnie im. Juliusza Słowackiego – otwarty w 1893 r. Jego autor, Jan Zawiejski, otrzymał wówczas telegram gratulacyjny od twórcy opery paryskiej, Charles'a Garniera. Zygmunt Gorgolewski w podobnym stylu zaprojektował Teatr Miejski we Lwowie – dziś im. Iwana Franki – ukończony w 1900 r.

Oprócz tych najokazalszych – w każdym prawie większym mieście na ziemiach polskich wznoszono w drugiej połowie XIX wieku teatry. Odegrały one ważną rolę w krzewieniu kultury polskiej – te solidnie budowane i te prymitywne teatrzyki ogródkowe, z drewnianymi scenami i widowniami pod płóciennymi dachami, wiadomo bowiem, że w czasach najsurowszych nawet prześladowań polskości w kościołach i w teatrach język polski był dozwolony.

W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku pojawił się nowy styl nazwany secesją lub nową sztuką (*Art Nouveau*). W architekturze teatralnej związanego z Wiedniem Krakowa zastosowano go w 1903 r. przebudowując Stary Teatr na Miejski Dom Zabaw, według projektu architektów Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego. W konstrukcji stropu nad dużą salą balową zastosowano żelbet (system Jagera). Wystrój wnętrza budynku był secesyjny, ale wykorzystanie takich elementów, jak żelbetowe przęsła stro-



Teatr Wielki w Warszawie, 1893

Teatr Stary im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1906

pu, zapowiadało już modernizm. Zewnętrzne ornamenty secesyjne zdobiące fasadę, dzieło Józefa Gradeckiego, zachowały się do dziś na przerobionym później raz jeszcze budynku Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej.

W Toruniu słynna wiedeńska spółka budowlana Ferdinand Fellner i Herman Helmer wzniosła w 1904 r. secesyjny Teatr Miejski, obecnie im. Wilama Horzycy. Twórca wielu niemieckich teatrów Max Littmann w 1910 r. ukończył budowę gmachu dzisiejszej Opery im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Jest to budynek o architekturze już modernisty-

cznej. Cechuje go surowa klasycystyczna bryła, funkcjonalizm i zupełny brak, tak charakterystycznej dla secesji, dekoracyjności.

Za pierwszy teatr o konstrukcji żelbetowej z modernistycznym jej eksponowaniem uważany jest powszechnie Théâtre des Champs Elysées w Paryżu, dzieło Auguste'a Perreta, budowany w latach 1911 – 1913. W tym samym czasie, bo w 1912 r., ukończono w Warszawie budowę Teatru Polskiego według projektu Czesława Przybylskiego – o spokojnej modernistycznej architekturze i żelbetowej konstrukcji (system Hennebique'a) z pierwszą w Polsce sceną obrotową.

Pewnego rodzaju eksperymentem był ukończony w roku 1913 w Warszawie jeszcze jeden teatr autorstwa Przybylskiego – Teatr Nowoczesny. Miał pełnić funkcję sceny kameralnej i dlatego może architekt nawiązał do bardzo w owym czasie popularnego narodowego stylu „dworkowego". W 1914 r. Wilno otrzymało nowy gmach Teatru na Pohulance, wynik wspólnej pracy architektów Wacława Parczewskiego, Aleksandra Michniewicza i Gustawa Trzcińskiego, na ogół jednak oceniany krytycznie. Wszystkie te budynki nie wykraczały poza obowiązujące w tym czasie zasady projektowania teatrów. Powtarzały układ: scena pudełkowa i położona naprzeciw niej widownia. Bryłę cechowała reprezentacyjna fasada główna z wyraźnie zaznaczonym wejściem do teatru.

Innowacje architektoniczne w teatrze

Tymczasem na Zachodzie wiele się w architekturze zmieniło, czemu towarzyszyły również nowe idee w budownictwie teatralnym. W 1901 r. młody francuski architekt Tony Garnier zaprojektował miasto przemysłowe (*cité industruelle*), w którym znalazł się także i teatr – w kształcie sześcianu z oszklonym ryzalitem chroniącym wejścia do wnętrza i wysokimi oknami parteru i piętra. Nadscenie wieńczyła niewielka kopuła o szklanych ścianach. Pomysły Garniera nigdy nie zostały zrealizowane. Dopiero po śmierci autora zwrócono uwagę na nowoczesność jego koncepcji i zaliczono go do grona pionierów współczesnej architektury.

Należący do Werkbundu – stowarzyszenia architektów, artystów i przemysłowców, których celem było m.in. stworzenie nowej architektury – holenderski architekt Henry Van der Velde na wystawie tegoż stowarzyszenia w 1914 r. w Kolonii przedstawił odmienny od dotychczasowych budynek teatru: stosunkowo niski o horyzontalnie rozbudowanej fasadzie, z niewielkimi oknami. Trzy wejścia usytuowano z boku, nie akcentując ich żadnymi ozdobami. Również ten projekt nie oddziałał na powstające w tym okresie teatry.

W roku 1926 w Niemczech architekt Walter Gropius, twórca Bauhausu – uczelni architektoniczno-artystycznej mającej własną bazę warsztatowo-eksperymentalną – przy współpracy reżysera Erwina Piscatora zaprojektował

„teatr totalny", przewidujący trzy warianty układu scena – widownia. Pierwszy: scena – arena otoczona amfiteatralną widownią mieszczącą 2000 osób; drugi: scena obrotowa z proscenium i położoną naprzeciwko widownią; trzeci: scena przesunięta w głąb, a w miejscu areny amfiteatralna widownia. Jej część miała się obracać wokół własnej osi. Ten nigdy nie zrealizowany teatr „totalny" inspirował wielu reformatorów pragnących wynaleźć coś, co zastąpiłoby przestarzłą i ograniczającą – wedle ich mniemania – możliwości twórców scenę pudełkową.

Koncepcje mające na celu wyeliminowanie tradycyjnych scen pojawiły się także w Polsce. Szymon i Helena Syrkusowie, architekci oraz scenograf i malarz Andrzej Pronaszko w 1928 r. zaprojektowali teatr, który nazwali „symultanicznym", czyli „jednoczesnym". Jego ideę zaczerpnęli z tomiku wierszy Guillaume'a Apollinaire'a *Les mamelles de Tiresias* (1917), wspierając ją niektórymi pomysłami teatru Gropiusa. Scena Syrkusów dzieliła się na dwie części: stałą – scena głębna z proscenium – i ruchomą w postaci dwóch wielkich pierścieni otaczających widownię. Pierścienie te mogły z dowolną szybkością obracać się wokół widowni w obu kierunkach. Aby uniknąć hałasu, jaki mogłyby wydawać, skonstruowano je jako rodzaj okrętów poruszających się w basenie napełnionym specjalnym płynem. Kurtyny nie było, tylko światło miało oddzielać scenę od widowni albo widownię ze sceną łączyć. Światło miało też zwracać widowni uwagę na konkretną akcję sztuki. „Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni – i tym samym daje możność zelementaryzowania już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, dźwięków i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia na nowo JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest działać będą w czasie, a słowo i muzyka w przestrzeni. [...] Największą wadą naszego projektu jest to, iż obliczony jest tylko na 3000 osób. W Warszawie powinien stanąć teatr ludowy na 6000 – 10 000 osób" (*Myśl teatralna*, 1973, s. 220 – 223).

Scenograf i reżyser Iwo Gall, choć twierdził, że „teatr może być w byle kącie, jeśli tylko są w nim ludzie, którzy czują prawdę tego, co myślą i czynią", że „teatru przyszłości nie można wymyśleć", uważał także, iż „musimy się oderwać od ściany i zerwać z pudełkiem, do którego zagląda się bezwstydnie od trzystu lat z górą" (*ibidem*, s. 225). Zaprojektował więc swój Iteatr. „Co do nazwy nie ma w niej żadnej utajonej myśli, ani specjalnego symbolu" – napisał. „Czy ujrzę kiedyś na zbiegu czterech ulic olbrzymi strzelisty budynek [...] każda z jego fasad, których jest cztery jednakowe, innej jest barwie przeznaczona, mianowicie południowa złotej, wschodnia błęktnej, zachodnia czerwonej, północna srebrnej. Stałej sceny ani widowni wnętrze to nie posiada, albowiem miejsca te, jak i forma zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego – powstają zatem tam i takie, jakich inscenizacja ogólna wymaga" (*ibidem*, s. 276 – 277). Gall wykonał także rysunki swego Iteatru. Wyraźnie widać, iż artysta zafa-

scynowany był kubizmem i nie troszczył się o zgodność opisu z przedstawieniem graficznym.

Leon Schiller nowoczesny teatr widział przez pryzmat doświadczeń Edwarda Gordona Craiga i Maxa Reinhardta. W roku 1928 pisał: „Może to być buda, hala, hangar – co kto woli. Wystarczy trochę desek, dykty, blachy, lakieru, kilka reflektorów i najzwyklejsze płótno na kostiumy [...]. A jutro życie podyktuje kształt nowej, gigantycznej budowli, która będzie wypadkową wszystkich dotychczasowych wysiłków reformatorskich – albo też geniusz ludzki przejdzie nad całym tym dorobkiem do porządku i w zgoła innej formie się wypowie" (Schiller, 1961, s. 44).

Projekt sceny teatru konstruktywistycznego Henryka Wicińskiego, rzeźbiarza i scenografa, jest czymś pośrednim pomiędzy kształtem orchestry starożytnego teatru i areny cyrkowej. Na rysunku przedstawiającym ów projekt widzimy też fragment amfiteatralnej widowni. Natomiast teatr zaprojektowany przez architekta Adama Mściwujewskiego w 1938 r., ze sceną reliefową w głębi i centralnym polem akcji przed nią oraz widownią w formie amfiteatru o rzucie półkola, wyraźnie już nawiązuje do teatrów starożytności.

Ani tych, ani innych prób, których rezultatem miało być odejście od teatru tradycyjnego, nie zaakceptowano. Nierealne marzenia o skomplikowanych scenach, o teatrach ogromnych i totalnej zagładzie sceny pudełkowej, pozostały w sferze zamysłów, nie doczekawszy się realizacji.

W dwudziestoleciu międzywojennym teatry oczywiście budowano. Wszystkie ze scenami pudełkowymi i nieco zmienioną widownią, przeważnie bowiem rezygnowano z lóż na korzyść balkonów. Wyposażenie wnętrz stało się skromniejsze. Bo jak dawne kina starały się upodobnić do teatrów, tak teatry tego okresu przypominały nieco kina. Zmieniły się naturalnie i ich techniczne urządzenia; dotyczyło to zwłaszcza instalacji elektrycznych.

W roku 1924 otwarto w Warszawie Teatr Narodowy, odbudowany po pożarze Rozmaitości w roku 1919 według planów Czesława Przybylskiego, a w 1927 r. Teatr Ateneum. Teatr w Częstochowie budowano w latach 1927 – 1938, kinoteatr w Gnieźnie otwarto w 1928 r. Odbudowany przez Przybylskiego teatr w Kaliszu ukończono w 1938 r., podobnie jak Teatr Malickiej w Warszawie.

Teatr na powojennych gruzach

W czasie walk, jakie toczyły się na ziemiach polskich w latach 1939 – –1945, ucierpiały także teatry. W Warszawie legły w gruzach lub spłonęły teatry: Wielki, Narodowy, Nowoczesny – już wówczas kino Rialto, Nowości I przy ul. Hipotecznej i Nowości II przy Bielańskiej, Letni i częściowo Polski, nie licząc innych mniejszych budynków i sal teatrzyków rewiowych i kabaretów. Również teatry w takich miastach, jak Białystok, Bydgoszcz,

Teatr Polski w Warszawie, 1913

Gdańsk, Szczecin, Wrocław, także w wielu innych w mniejszym lub większym stopniu, stały się niezdolne do pełnienia swych funkcji.

Po wojnie Polska stanęła wobec konieczności restaurowania swego życia teatralnego, a budynek stanowi – jak wiadomo – czynnik umacniający instytucję teatru. Na pracę czekali spragnieni jej aktorzy, a także widzowie pozbawieni polskiego teatru przez pięć i pół roku. Budynki teatrów remontowano więc tak szybko, jak tylko było to możliwe.

Pierwszym pomieszczeniem Teatru Miasta Stołecznego Warszawy, uruchomionym 23 listopada 1944 r. na Pradze, jeszcze w czasie walk toczących się w innych częściach miasta, stał się lokal kina Syrena. W lewobrzeżnej Warszawie jako pierwszy zaczął działać od 11 maja 1945 r. Teatr Mały, dawny kinoteatr Mignon. W czerwcu tegoż roku rozpoczęto odbudowę częściowo zniszczonego Teatru Polskiego, który otwarto już 17 stycznia 1946 r. W lipcu 1947 r. zapadła decyzja odbudowy spalonego w 1939 r. Teatru Narodowego. Rok później ruszyły roboty prowadzone przez wojsko, a w grudniu 1949 r. gotów był już nowy właściwie teatr, zaprojektowany przez architekta Romualda Gutta.

Do 1950 r. powstało też w stolicy kilka teatrów w pomieszczeniach, które przed wojną z teatrem niewiele miały wspólnego. I tak siedzibą jed-

nego z nich stała się dawna sala zebrań PPS na ul. Szwedzkiej (później Teatr Popularny). Inne zajęły dawne kina: kino Sokół – teatr dla dzieci Jaskółka, kino Popularne przy ul. Zamoyskiego – Teatr Powszechny, przebudowany dopiero w 1970 r., kino Ton – Teatr Nowy, Romę – najpierw opera, potem operetka. Teatr Kameralny ulokowano w piwnicach czynszowej kamienicy z końca zeszłego wieku, w sali zebrań YMCA – teatr Buffo, w sali parafialnej Kościoła Zbawiciela – Teatr Współczesny, w budynku przedwojennego Instytutu Propagandy Sztuki – najpierw Teatr Domu Wojska Polskiego, następnie Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej (obecnie na tym miejscu stoi hotel Victoria), wreszcie w dawnej ujeżdżalni Nowy Tattersal po dziś dzień ma swą siedzibę teatr Syrena.

W Szczecinie całkowitemu zniszczeniu uległ gmach teatru miejskiego, wzniesionego w latach 1846 – 1849 przez Carla Ferdinanda Langhansa, salę teatralną urządzono więc w dawnym kasynie niemieckim. Czynna była już w 1946 r. jako zaczątek późniejszego Teatru Polskiego. Teatr Mały umieszczono w świetlicy Komitetu Miejskiego PPR.

We Wrocławiu odbudowano spalony gmach dawnego Teatru Miejskiego – również dzieło Langhansa; jest to dzisiejsza Opera Wrocławska. Pożar strawił całkowicie dawny Schauspielhaus, który odbudowano od fundamentów, według planów inż. Frydeckiego i oddano do użytku w 1950 r. Pod nadaną mu wówczas nazwą Teatr Polski, pomimo pożaru w roku 1994 i dwa

Opera Wrocławska, 1839 – 1841

Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1955

lata trwającej odbudowie nadal służy miastu. Znacznie szybciej, bo już w 1946 r., był gotów budynek dawnego variété i rozpoczął działalność jako Teatr Lalki i Aktora, potem przemianowano go na Rozmaitości, a od sezonu 1967/1968 nosi nazwę Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego.

W roku 1948 odbudowano zniszczony w 1944 r. teatr w Białymstoku, a w 1949 r. teatr w Bydgoszczy. W 1948 r. ukończono zaczętą przez Niemców w czasie okupacji budowę teatru w Grudziądzu. Miasta nie mające budynków teatralnych lokowały zespoły aktorskie w pomieszczeniach, które w pewnym stopniu nadawały się na ten cel: szkołach, domach parafialnych, halach sportowych, świetlicach, domach ludowych czy dawnych kinach. Teatry w Rzeszowie i Tarnowie zajęły siedziby dawnego towarzystwa Sokół, w Słupsku – Bractwa Kurkowego. Nie trzeba wyjaśniać, jak niedoskonałe, czasami wręcz prymitywne były to warunki, utrudniające pracę tak aktorów, jak personelu technicznego. Budowano i remontowano pospiesznie, odkładając na bok ambicje artystyczne.

Rozkwit i zmierzch socrealizmu

Od roku 1949 w życiu kraju wyraźnie zaczął dominować nowy kierunek w polityce, w tym także w polityce kulturalnej. Nie zapomniano i o teatrze. W kwietniu 1949 r. odbył się ostatni zjazd Związku Artystów Scen Polskich, któremu zarzucano „wsteczny" charakter, niedostosowany do nowego, budującego socjalizm ustroju. Przemianowano go więc na Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu. W czerwcu zaś tegoż roku na zjeździe dramaturgów, krytyków i ludzi teatru w Oborach proklamowano

realizm socjalistyczny jako obowiązujący kierunek twórczy, głoszący zaangażowanie polityczne i ideowe sztuki. Niebawem pojawił się on i w architekturze. Budowle wówczas powstające miały być „socjalistyczne w treści i narodowe w formie". Mimo że nie zdołano sprecyzować, na czym owa treść miałaby polegać, teoretycy wychodzili z założenia, iż jedynie budowle monumentalne zdobione detalami, będącymi naśladownictwem stylów historycznych oraz wspaniałe, bogate wnętrza godnie mogą świadczyć o doniosłości zmian ustrojowych zachodzących w Polsce. Pod żadnym pozorem nie należało nawiązywać do architektury zachodnioeuropejskiej, zwanej wówczas „imperialistyczną". Powstały zatem budynki według nowej recepty. Nie brakowało wśród nich i teatrów.

W 1954 r. architekt Stanisław Brukalski zaprojektował „kombinat kulturalny" na warszawskim Żoliborzu, w którego skład wchodziły Dom Kultury z salą widowiskową i teatr estradowy. Teatr zbudowano na rzucie ośmioboku i nakryto kopułą. (Niefortunne rozplanowanie pomieszczeń, spowodowane nietypowym rzutem, stwarzało niekorzystne warunki pracy zespołowi teatralnemu). Dekorację wnętrza, na którą składa się kolorowa ceramika, bogate złocenia, kraty, wazy w niszach itp., wykonano w estetyce socrealizmu.

Swego rodzaju wydarzeniem było otwarcie w 1955 r. w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie aż trzech teatrów: Dramatycznego o biało czerwonym wnętrzu, niemal kopii widowni tradycyjnej z XVIII wieku; Młodej Warszawy (obecnie Studio) oraz Teatru Lalka – urządzonego przez Lwa Rudniewa, twórcę pałacu. I tam nie brakowało pompatycznych dekoracji stiukowych, porcelanowych żyrandoli ze złoceniami, marmurów itd. Ten pozorny przepych w teatrach miał przekonywać o potędze władz nowego ustroju.

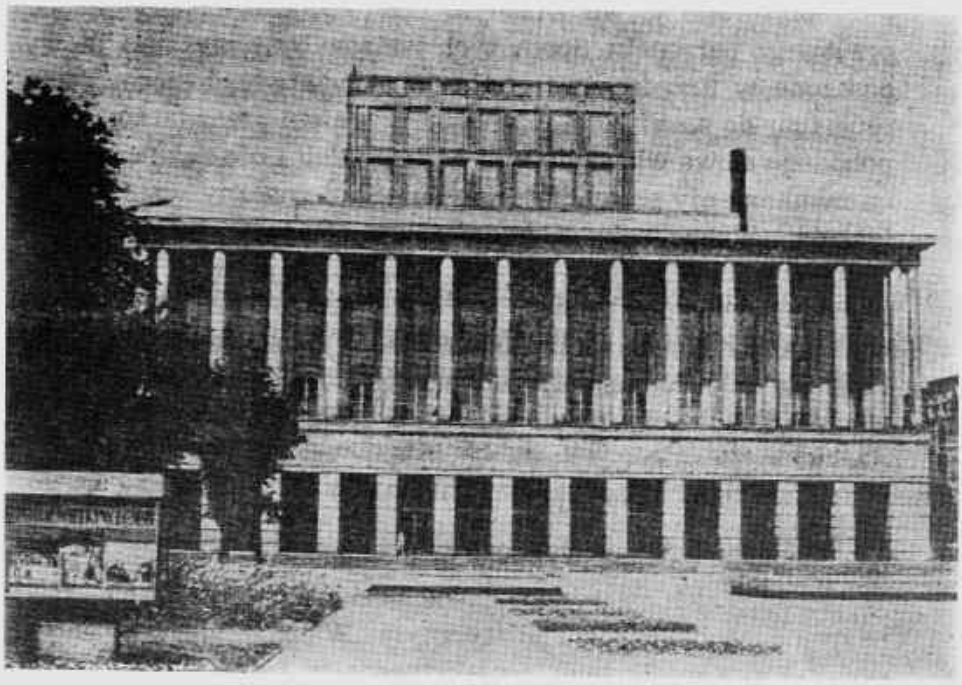
W tym samym roku 1955 w nowym socjalistycznym mieście, Nowej Hucie, architekci Janusz Ingarden i Jan Dąbrowski zaprojektowali Teatr Ludowy, odmienny jednak od poprzednich. Odznacza się on rozłożystą bryłą nakrytą płaskim dachem, nad którym góruje nadscenie. Wnętrze pozbawione jest taniej ornamentyki, a jedynymi elementami wskazującymi na okres, w którym budynek powstał, są dwie ażurowe, zwieńczone iglicami wieżyczki.

W roku 1946 rozpoczęto budowę domu kultury w Łodzi. Zatrzymano roboty w 1948 r., aby podjąć je po ośmiu latach. Wtedy już przeznaczono go na siedzibę operetki. W budynku ukończonym w 1964 r. mieści się Teatr Muzyczny. Jego rotundę – element często stosowany w okresie realizmu socjalistycznego – znacznie obniżono, nakryto płaskim dachem i pozbawiono ozdób, odejmując teatrowi sporo cech charakterystycznych dla stylu, w jakim go zaprojektowano. Jest to dzieło architektów Romana Szymborskiego i Tadeusza Melchinkiewicza.

W mniejszym stopniu zaciążył socrealizm na łódzkim Teatrze Wielkim. Architekci Józef i Witold Korscy oraz Roman Szymborski zaprojekto-

wali go w 1949 r. z przeznaczeniem na siedzibę Teatru Narodowego. Niebawem jednak odstąpiono od pierwotnego zamysłu i postanowiono, iż obiekt obejmie opera łódzka. Zakładało to wprowadzenie wielu podstawowych zmian tak w technicznych urządzeniach budynku – zwłaszcza istotny był problem akustyki – jak w jego architekturze. Ostatecznie gmach ukończono w 1967 r. Monumentalna fasada, a także wystrój wnętrz nie przypominają już „budowli socjalizmu".

Odbudowę i rozbudowę Teatru Wielkiego w Warszawie zaczęto w 1954 r., zakończono w roku 1965. Wzniesiony – jak pamiętamy – w pierwszej połowie XIX wieku został zniszczony w czasie ostatniej wojny. Bohdan Pniewski pozostawił bez zmian fasadę główną od strony Placu Teatralnego, natomiast musiał znaleźć rozwiązanie dla fasady od strony placu Marszałka Józefa Piłsudskiego, która do 1939 r. nie istniała. Ten największy i najbardziej reprezentacyjny teatr stolicy wyposażono w liczne i w swoim czasie bardzo nowoczesne urządzenia techniczne. Olbrzymia jest kubatura budynku: wieża sceny o powierzchni 1150 m^2 ma wysokość 35 m. Obszerną widownię dla 1905 widzów utrzymano w barwach białej i złotej. Mało kto wie, iż jej plafon, wykonany z różnej wielkości misek, elementów tworzących jednolitą porowatą powierzchnię, miał nie tylko zapewnić właściwą akustykę sali, ale także przypominać „erę księżycową", w jakiej żyjemy. Realizm socjalistyczny we wnętrzach był już wyraźnie



Teatr Wielki w Łodzi, 1960 – 1967

w odwrocie. Może najbardziej przypominały go monumentalne wiszące świeczniki w foyer II piętra. Trzeba podkreślić, iż nie tylko ten teatr, ale wszystkie teatry wzniesione w latach 1954 – 1965 dysponowały dobrze rozwiązanym zapleczem, pracowniami i warsztatami.

W latach sześćdziesiątych zarzucono ostatecznie założenia i wątpliwą estetykę realizmu socjalistycznego.

W 1967 r. stanął w Gdańsku gmach teatru Wybrzeże, wspólne dzieło architektów Lecha Kadłubowskiego i Daniela Olędzkiego. Spokojną, piękną bryłę z dwukondygnacyjną fasadą główną, w której zasadniczym akcentem jest oszklona ściana foyer I piętra, wkomponowano w zespół zabytkowej architektury miasta. We wnętrzu zaś akcentem ważnym stał się oryginalny sufit widowni: składają się nań ażurowe, przełamane i podświetlone od spodu, elementy.

Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej w Warszawie był pierwotnie pomyślany jako siedziba Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce. Później przystosowano go na potrzeby teatru i może dlatego budynek wzniesiony w 1970 r. według planów architekta Władysława Jotkiewicza zewnętrznie mało przypomina „przybytek Melpomeny". Widownię o amfiteatralnym układzie miejsc wyłożono drewnianymi listwami, co wydatnie polepsza akustykę. Zwraca uwagę przestronne foyer I piętra i jasny parterowy hol z kasami.

W tym samym roku 1970 ukończono przebudowę teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Na dolnej kondygnacji fasady głównej i na piętrze zastosowano szkło, natomiast we wnętrzu dużej sali widowiskowej pozostawiono ozdobione gryfami balustrady lóż i balkonu.

W latach siedemdziesiątych podejmowano różne próby odejścia od sceny pudełkowej. Stąd m.in. pomysły inscenizacyjne rozgrywania fragmentów akcji w niescenicznych pomieszczeniach teatrów. W tym celu wykorzystywano balkony i schody, hole, szatnie i foyers. Budowano pomosty na widowniach w przejściach między rzędami.

Chętnie też w istniejących pomieszczeniach teatralnych poza właściwymi salami widowiskowymi urządzano niewielkie, modne w Europie teatry *en rond*. Scenkę-placyk pozbawioną zaplecza i dekoracji otaczała amfiteatralna widownia. Wystawiano tam utwory kameralne, napisane dla niewielu wykonawców.

Nowe i nowoczesne teatry w Polsce

Lata siedemdziesiąte przyniosły dalszy zwrot ku prostocie form i funkcjonalności teatrów wznoszonych w Polsce. Sięgano do wzorów zachodnioeuropejskich, niedawno jeszcze wyklętych. Zaczęto znowu przywiązywać wagę do architektury teatru – przypominającej panującą wówczas w Europie.

W latach siedemdziesiątych pojawiły się w Europie Zachodniej sale teatralne o zupełnie nowoczesnym nie spotykanym dotychczas charakterze. Ideą przewodnią ich twórców była oszczędność i wielofunkcyjność, albowiem przeznaczano je na domy kultury i centra kulturalne. Nic nie zmieniło się wprawdzie w dawnym układzie: scena lub raczej jej miejsce – oraz położona naprzeciwko widownia, ale owa „scena" bez zaplecza i kurtyny, często wyposażona jest w ruchome płyty pozwalające na różnicowanie poziomów, jeśli sytuacja sceniczna tego wymaga. Na tylnej ścianie można umieszczać ekran kinowy, można przygotować miejsce dla muzyków, gdy planuje się koncert, można ustawić mównicę, gdy zapowiada się odczyt. Często też w takich domach kultury odbywają się zabawy. Wówczas usuwa się meble z wnętrza, podłogę sceny zrównuje z podłogą widowni i sala do tańca czy przyjęcia – gotowa. W razie konieczności przygotowania teatru *en rond* – wokół miejsca akcji ustawia się krzesła. Na ścianach tych sal, przypominających raczej pracownie techniczne, umieszcza się reflektory, instalacje elektryczne i różnego typu urządzenia. W teatrze tradycyjnym są one na ogół niewidoczne, ponieważ umieszcza się je w kabinach, kieszeniach sceny, na zasceniu itp.

Prostota sal przemiennych oddziałała na wnętrza niektórych budowanych w tym czasie teatrów dramatycznych. W pewnym stopniu zmodyfikowanym echem tych sal jest warszawski Teatr Mały, otwarty w 1973 r. Usytuowano go w piwnicach, gdzie pierwotnie miał się mieścić lokal rozrywkowy. Architekci Zbigniew Wacławek i Zbigniew Gąsior zaprojektowali salę widowiskową na rzucie prawie kwadratu. Cechuje ją brak tradycyjnej sceny pudełkowej. Na ścianie położonej naprzeciwko widowni znajduje się podwyższenie, na które z zascenia prowadzi troje drzwi. Tworzy to coś w rodzaju antycznej *fons scaene.* Z proscenium wiodą schodki na salę. Nimi to aktorzy przechodzą na kwadratowy placyk – rodzaj orchestry greckiego teatru – na którym zazwyczaj toczy się akcja sceniczna. Z trzech stron otaczają go fotele, a układ ich można dowolnie zmieniać. Ściany widowni pozostawiono w stanie surowym – czerwona cegła – na nich zaś, a zwłaszcza na suficie, ze względów akustycznych wyłożonym pasami z płyt spilśnionych, umieszczono reflektory. Architektura wnętrza tego teatru bardzo odbiega od tradycyjnych form innych sal widowiskowych.

W roku 1974 otwarto Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Nowy budynek, zaprojektowany przez architektów Juliana Duchowicza i Zygmunta Majewskiego, z rozbudowaną horyzontalnie fasadą główną, lśni rzędem wysokich okien jej dolnej kondygnacji. Dysponuje dwiema salami, dużą i małą, oraz licznymi warsztatami, pracowniami itp.

Przebudowę i rozbudowę Teatru Powszechnego – obecnie im. Zygmunta Hübnera – na warszawskiej Pradze ukończono w 1975 r. według projektu architekta Jerzego Gajewskiego. Banalna przedwojenna kamieniczka, w której mieścił się poprzednio, ustąpiła miejsca nowoczesnemu teatrowi z niską, horyzontalną fasadą. Do pozbawionej okien części budynku dosta-

wiono oszklony „przedsionek" chroniący wejścia do wnętrza. Teatr wyposażono w dwie sceny, liczne pracownie, warsztaty, magazyny itp.

Stołeczny Teatr na Woli powstał w tym samym roku z kina Mazowsze. Przebudowy dokonano według projektu architektów Anny Kapitaniak, Jacka Jedynaka i Marka Wojciechowskiego. Wejście do teatru zaakcentowano dostawieniem do osi głównej gmachu Zakładów Radiowych, w których się mieści, pomysłowego portyku o charakterze baldachimu. Ważkim akcentem dekoracyjnym jest w holu-foyer kamienna złocona mozaika. Pozbawiona ramy scena składa się z ruchomych płyt, pozwalających na różnicowanie poziomów. Widownia o amfiteatralnym układzie miejsc wyposażona jest w fotele, których ustawienie można dowolnie zmieniać.

U podnóża Kamiennej Góry w Gdyni otwarto w grudniu 1979 r. Teatr Muzyczny. Imponująca bryła teatru to dzieło architektów Daniela Olędzkiego i Józefa Chmiela, nad całością góruje nadscenie oraz oszklona fasada główna. Teatr ma dwie sceny, nowoczesne urządzenia elektryczne i akustyczne, wydatnie pomagające osiągnąć perfekcję poziomu artystycznego.

Na uwagę zasługują także budynki teatrów w Elblągu, Gnieźnie, Tarnowie, Gorzowie, Grudziądzu i Olsztynie oraz w Bytomiu – Opera Śląska. Wspomnieć też należy o Teatrze Muzycznym w Szczecinie, otwartym w 1978 r. w Zamku Książąt Pomorskich, oraz o zaadaptowanych na teatry: Domu Kultury w Płocku (1974 r.) i Dzielnicowym Domu Kultury na Targówku w Warszawie (Teatr Rampa).

Lata kryzysu sprawiły, że nie ukończone budynki teatrów, autorstwa architektów: w Bydgoszczy – Józefa Chmiela, w Radomiu – Jerzego Gajewskiego i w Lublinie Stanisława Bieńkuńskiego, czekają na lepszą koniunkturę.

W roku 1985 spłonął w Warszawie Teatr Narodowy. Niemal natychmiast podjęto decyzję jego odbudowy. Trwała 12 lat. Wreszcie, po jej zakończeniu w roku 1997, nastąpiła inauguracja nowej sceny. Projektantem teatru oraz połączonego z nim tunelem pięciokondygnacyjnego budynku technicznego, jest Józef Chmiel.

W miarę upływu czasu modyfikowano wyposażenie techniczne teatrów. W większych budynkach pojawiły się sceny obrotowe z napędem silnikowym. Instalowano coraz więcej reflektorów, często z gniazdami regulowanymi jednocześnie na podłodze sceny, inne płaszczyznowe do oświetlania horyzontów, jeszcze inne zawieszone na portalach scen itp. Montowano nastawnie elektryczne z dużą liczbą obwodów, pulpity mikserskie zajęły miejsca w kabinach akustyków. Stawidła Siemensa, akumulatornie, rozdzielnie, autotransformatory, a ostatnio i tyrystornie nie są zjawiskami wyjątkowymi w polskich teatrach.

Teatr pod gołym niebem

Jak wiadomo, nie tylko w budynkach organizowane są przedstawienia, niekiedy odbywają się one także na wolnym powietrzu. Należy tu przypomnieć przede wszystkim objazdy zespołu teatru Reduta Osterwy. W 1924 r. siedemdziesięcioosobowe grono aktorów objeżdżało pociągiem kraj i dało w sumie ponad 100 widowisk plenerowych na tle architektury zabytkowej i nie tylko. Przedstawienia odbywały się przed kościołami, na dziedzińcach zamków i pałaców, na boiskach sportowych, na placach ćwiczeń przed koszarami, na podwórkach gimnazjów, nawet na poligonie (patrz hasło *Teatr w plenerze*). Ale nie była to wyłączna domena Reduty, Inni reżyserzy także dawali przedstawienia pod gołym niebem, np. na Rynku Starego Miasta w Warszawie, na dziedzińcu Zamku Wawelskiego czy w Kolegium Nowodworskiego w Krakowie.

Warto przypomnieć, że mamy w kraju znaczną liczbę współcześnie budowanych amfiteatrów. Architektura ich jest stosunkowo prosta: naprzeciwko estrady usytuowana jest amfiteatralna widownia, często położona na łagodnych stokach wzniesień. Te nieprzystosowane do klimatu naszego kraju miejsca widowisk niszczeją przez znaczną część roku, gdyż ze względu na pogodę nie mogą być użytkowane.

Polska nie przyczyniła się do rozwoju architektury teatralnej. Mamy jednak wspaniały zabytek, i to na skalę światową. Jest nim amfiteatr ze sceną na wyspie w warszawskich Łazienkach. Zbudowano go w 1790 r. na polecenie króla Stanisława Augusta według projektu królewskiego architekta Jana Krystiana Kamsetzera. Obiekt ten wymieniany jest w wielu zagranicznych opracowaniach na temat historycznych budynków teatralnych. Innym naszym osiągnięciem, znanym za granicą, jest nie zrealizowany projekt teatru symultanicznego Syrkusów i Pronaszki.

* * *

W Polsce mamy ponad sto różnego typu pomieszczeń teatralnych. Budynki teatrów znajdują się niemal w każdym większym mieście, stanowiąc o randze kulturalnej regionu i jego stolicy. Czy są właściwie wykorzystywane, czy przyciągają tylu widzów, by mogły normalnie funkcjonować – to już inne zagadnienie. Jedno wydaje się pewne: ludzie teatru chcą pracować w dobrych warunkach, a publiczność oczekuje przedstawień na najwyższym poziomie artystycznym prezentowanych w salach wygodnych i estetycznych. Realizacja tych postulatów zależy jednak nie tylko od architektów, ale przede wszystkim od sytuacji ekonomicznej kraju, od sponsorów, od kulturalnych potrzeb widzów, a zwłaszcza od talentu, umiejętności i determinacji twórców.

Bibliografia

DZIEJE TEATRU polskiego, 1985, red. Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918 – 1965*, cz. 1, *Teatry dramatyczne* (rozdział o budynkach i salach teatralnych napisała Barbara Król-Kaczorowska), Warszawa.

KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, 1984, *O architekturze teatrów w Polsce w latach 1944 – 1984*, „Dialog", nr 7.

KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, 1986, *Teatry Warszawy*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1968, *Życie teatralne w latach 1944 – 1964*, Warszawa.

MIŁOBĘDZKI Adam, 1988, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, wyd. 4 poprawione i uzupełnione, Warszawa.

MYŚL TEATRALNA polskiej awangardy 1919 – 1939. Antologia, 1973, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, Warszawa.

OLSZEWSKI Andrzej Kazimierz (b.d.,b.m.), *Architektura polska po II wojnie światowej*.

PEVSNER Nikolaus, 1978, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa* (*Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, 1943), tłum. Janina Wiercińska, Warszawa.

RAGON Michel, 1958, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris.

SCHILLER Leon, 1961, *Teatr ogromny*, opracowanie i wstęp Zbigniew Raszewski, Warszawa.

SZCZUBLEWSKI Józef, 1965, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa.

TRZECIAK Przemysław, 1974, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa.

VERONESI Giulia, 1948, *Tony Garnier*, Milano.

WISŁOCKA Izabela, 1968, *Awangardowa architektura polska 1918 – 1939*, Warszawa.

TEATR POLSKI POZA KRAJEM

Dariusz Kosiński, Emil Orzechowski

Wprowadzenie * Czas zaborów * Dwudziestolecie międzywojenne * Lata wojny * Okres powojenny * Próba podsumowania

Wprowadzenie

Zarówno w teatrologii, jak w badaniach etnicznych istnieje wiele terminów, które określają sytuację teatrów danej narodowości istniejących poza ich naturalnym terenem działania, poza krajem ojczystym. Mówi się np. o teatrze na obczyźnie, o teatrze emigracyjnym, etnicznym. Żadne jednak z tych określeń nie jest dość pojemne, by pomieścić niezmiernie zróżnicowane przejawy zjawiska; termin „poza krajem" zdaje się najbardziej użyteczny. Aby jednak zdefiniować przedmiot i ustalić zakres zainteresowań, trzeba się najpierw odwołać do kilku podstawowych uściśleń.

Jednym z kluczowych terminów będzie tu pojęcie t e a t r u n a r o d o w e g o. W europejskiej tradycji kształtowało się ono na różnych terenach w różnym czasie. Podstawowe jego wyróżniki są jednak wspólne: to kryterium językowe i terytorialne (najczęściej tożsame z pojęciem kraju, państwa, ziem etnicznych danej narodowości). Wyjątkiem, który nie zmienia zasady, jest sytuacja teatru żydowskiego. Regule nie przeczy także działalność zespołów wędrownych. Mówiąc teatr polski, francuski, niemiecki, rosyjski, kojarzymy go przede wszystkim z językiem polskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim, a także z Polską, Francją, Niemcami, Rosją. Taki stan świadomości potwierdzają spisane dzieje teatrów poszczególnych narodów, także podstawowe opracowania historii teatru światowego. Zupełnie wyjątkowo znajdziemy w nich rozdziały o teatrach danej narodowości poza ich podstawowym obszarem działania. Ostatnie lata zmieniają ten tradycyjny schemat, wprowadzając pojęcia takie, jak np. teatr Grotowskiego, nie dające się klasyfikować w kategoriach językowych czy narodowościowych. Proces ten wzmacniają inicjatywy o charakterze ponadnarodowym pojawiające się zarówno na poziomie organizacji życia teatralnego (Unia Teatrów Europy), jak i poszczególnych przedstawień.

Pozostaniemy zatem przy starym schemacie ujmującym historię teatru w podziałach narodowościowych, opartych z reguły na wyróżniku głównie językowym, a dodatkowo także terytorialnym. Odstępstwom od tej zasady sprzyjały takie zjawiska, jak m.in.: migracje polityczne, ekonomiczne, wreszcie – w stosunkowo nielicznych przypadkach – liberalna polityka kulturalna państw wielonarodowościowych, świadomie wspierających odrębności kulturowe tworzących je narodów czy grup autochtonicznych (teatr francuski czy ukraiński w Kanadzie itp.).

Na skutek tych okoliczności rozluźnieniu, czy nawet zawieszeniu, ulegało kryterium terytorialnego związku teatru danej narodowości z ziemiami ojczystymi. Teatry niemieckie, francuskie, narodów słowiańskich, nie mówiąc o teatrze angielskim, istniały w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie itd. Z krajem pochodzenia zachowały związek językowy, jednakże dosyć szybko ewoluowały (repertaurowo, organizacyjnie, czasem również i językowo) w stronę nowego modelu – teatru etnicznego, będącego składową częścią życia teatralnego kraju nowego osiedlenia. W ten sposób teatry te istniały (przez pewien czas) niejako „podwójnie": jako specyficzna odmiana teatru np. niemieckiego, a zarazem część składowa teatru np. amerykańskiego.

Zgoła inna była sytuacja t e a t r u e m i g r a c y j n e g o, rozumianego jako teatr wychodźstwa wymuszonego i, przynajmniej intencjonalnie, chwilowego, do czasu ustania okoliczności zmuszających do emigrowania. Teatr ten (zesłańców, żołnierski, oflagowy, by użyć najprostszych przykładów) był nade wszystko teatrem narodowym spełniającym się poza krajem; dopiero zmuszony do dłuższej działalności w obcym środowisku obumierał lub zmieniał swoją funkcję, stając się teatrem etnicznym w nowym miejscu osiedlenia. Niekiedy teatr taki, osiągając pewien stopień stabilizacji, stawał się miejscem (organizatorem) gościnnych występów aktorów czy zespołów krajowych.

Inna odmiana teatru danej narodowości występująca poza krajem (państwem) to t e a t r g r u p y a u t o c h t o n i c z n e j odciętej arbitralnymi ustaleniami granicznymi od macierzy.

Na koniec tego skrótowego i schematycznego przeglądu trzeba wspomnieć o naturalnym nurcie obecności teatralnej za granicą – gościnnych występach teatrów danej narodowości poza terenami ojczystymi. Składają się nań tak oficjalne wizyty zespołów państwowych, jak inicjatywy prywatne, niezależnie od faktu, czy dany naród ma własną organizację państwową, czy też jest jej pozbawiony.

Odnosząc owe ustalenia ogólne do sytuacji teatru polskiego w XX wieku możemy wyróżnić następujące formy jego aktywności poza krajem:

– gościnne występy zespołów (aktorów) poza krajem,

– teatr polskich grup autochtonicznych w Czechach, na Ukrainie i na Litwie (po II wojnie światowej),

– teatr emigracyjny – działający poza krajem czasowo, przynajmniej w założeniu,

– teatr skupisk polonijnych trwale istniejących w różnych częściach świata na skutek wychodźstwa z terenów etnicznie polskich,

– teatr polskich kolonii studenckich i artystycznych istniejących poza krajem chwilowo.

Wydzielone kategorie nie zawsze występują w postaci modelowej. Zależnie od okoliczności poszczególne zespoły zmieniały formy swojego działania; mogły też tworzyć zjawiska hybrydyczne.

Krótkiego objaśnienia wymagają terminy użyte w tytule hasła. Pojęcia teatru nie ma potrzeby definiować, choć należy wyraźnie zaznaczyć, że w specjalnych okolicznościach, a z takimi często będziemy mieli do czynienia (zsyłka, wojna itp.), znaczenia nabierają zjawiska, które w innych warunkach można by uznać za parateatralne czy wręcz pozateatralne (improwizowane składanki, recytacje). Nieaktualny staje się także podział na teatry zawodowe i nieprofesjonalne.

Określenie „polski" oznacza tu „występujący w języku ojczystym". Znów jednak dodajmy, że nie wyklucza się przez to z pola obserwacji trup, które okazjonalnie grywały w językach obcych (np. czołówki żołnierskie).

Trudniejsze jest zdefiniowanie określeń „kraj" i tego, co „pozakrajowe". W omawianym okresie najpierw samo pojęcie „Polska", potem realne granice odrodzonego państwa polskiego zmieniały się kilkakrotnie. Posługując się koniecznymi uproszczeniami przyjmujemy, że do 1918 r. przez kraj rozumie się tu całość ziem polskich sprzed rozbiorów. Ustalenie to oznacza praktycznie, że w zakres hasła nie wchodzi działalność polskich teatrów np. w Kownie, Mińsku czy Żytomierzu przed rokiem 1918.

W okresie późniejszym, aż po 1945 r., nowy teren badawczy wyznaczą granice II Rzeczypospolitej, a zatem poza naszą uwagą pozostaną tak ważne ośrodki polskiego (krajowego) życia teatralnego, jak Lwów czy Wilno.

Ustalenie granic po II wojnie światowej ponownie zmienia zakres pojęcia „kraj / pozakrajowy". Granice te przyjmiemy z jedną dodatkową, arbitralnie wprowadzoną uwagą: cały obszar dzisiejszej Polski – niezależnie od historycznych losów poszczególnych dzielnic – rozumiemy jako kraj.

Reasumując: teatr polski poza krajem to działania teatralne (parateatralne) prowadzone z zasady w języku polskim, spełniane poza obszarem ziem etnicznie polskich lub wchodzących w skład państwa polskiego.

Opis i charakterystyka tak określonego przedmiotu zainteresowań nastręcza szczególne trudności. Po pierwsze, stan badań jest tu stanowczo niezadowalający. Temat rozpoznany jest wyrywkowo, bardzo nierównomiernie. Stosunkowo dobrze udokumentowany jest teatr emigracyjny w Londynie i generalnie w latach I i II wojny światowej oraz teatr polonijny (etniczny) w Stanach Zjednoczonych. Znacznie mniej wiemy o działalności na innych obszarach, zwłaszcza przed odzyskaniem niepodległości. Pewne pojęcie o bogactwie materiałów dają życiorysy ludzi teatru pomieszczone w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* – według danych tam zawar-

tych około 300 osób (spośród zmarłych przed 1965 r.) uczestniczyło w taki czy inny sposób w polskim życiu teatralnym poza krajem.

Trudność druga wynika z wielkiego zróżnicowania opisywanego zjawiska, tak pod względem artystycznym, jak organizacyjnym. Chcąc w sposób możliwie przejrzysty przedstawić problem aż tak amorficzny, najsłuszniej będzie skorzystać z najprostszych zasad porządkujących, tj. posłużyć się chronologią i podziałami terytorialnymi. Materiał podzielono więc na następujące jednostki czasowe:

1) okres do 1918 r., z wydzieleniem dwóch odcinków czasowych charakteryzujących się odmiennością zjawisk teatralnych: lat przed wojną i lat I wojny światowej;

2) okres od 1918 do września 1939 r.;

3) okres wojny 1939 – 1945;

4) okres powojenny, dzielący się na co najmniej trzy odcinki czasowe: do 1955 r. (charakteryzujący się, jeśli nie liczyć krótkiego okresu tuż powojennego, szczelną izolacją teatru polskiego od Zachodu), 1955 – 1989, bynajmniej niejednorodne, w których jednak (mniej lub bardziej swobodnie) teatry polskie mogły występować poza krajem oraz po 1989, kiedy zniknęły wszystkie bariery oddzielające Polskę od świata i zakończył się podział na kulturę krajową i emigracyjną.

W każdym z wymienionych okresów najpierw będzie zarysowany ogólny obraz życia teatru polskiego poza krajem, następnie zaś – już bardziej szczegółowo – będą scharakteryzowane te zjawiska (ilustrowane przykładami), które wydają się najważniejsze. Pomocniczym narzędziem porządkującym materiał będzie schemat terytorialny, stawiający najczęściej, choć nie zawsze, na pierwszym miejscu tereny Rosji (ZSRR), następnie inne kraje europejskie i pozaeuropejskie; bardziej szczegółowe podziały będą wprowadzane w miarę potrzeb.

Czas zaborów

P r z e d I w o j n ą ś w i a t o w ą. Okres ten charakteryzują częste występy gościnne zespołów krajowych poza ziemiami polskimi. Trwałe miejsce w życiu polskich skupisk poza krajem zajęły mniej lub bardziej systematycznie działające teatry amatorskie, zmierzające niekiedy do osiągnięcia statusu zespołów na poły profesjonalnych. Podejmowane próby założenia artystycznych teatrów zawodowych poza krajem kończyły się niepowodzeniem; jedynie małe trupy komercyjne, wyrosłe z ruchu amatorskiego, były zdolne utrzymać się z działalności scenicznej.

*

Najbardziej spektakularnie zaznaczyła się obecność Teatru Miejskiego ze Lwowa pod dyrekcją Ludwika Hellera w Wiedniu (1910) i w Paryżu (1913). Starannie dobrany repertuar pokazano w doborowej obsadzie.

Upowszechnił się zwyczaj występów w Rosji – zespołów stałych i trup formowanych specjalnie w tym celu. I tak, w samym tylko Petersburgu gościły zespoły: Bolesława Bolesławskiego (marzec 1902 i styczeń 1903, ten drugi raz z udziałem Stanisława Przybyszewskiego i prezentacją czterech jego sztuk), Henryka Grubińskiego (marzec 1903), Marii Przybyłko-Potockiej (1908), Aleksandra Zelwerowicza (1909), Teatru Polskiego z Wilna (1910 – 1914). Przybyłko-Potocka występowała wówczas także w innych miastach Rosji, a kolejne tournée odbyła w 1915 r. Ważne były występy Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana w roku 1912 i 1914, m.in. w Kijowie.

Bogato rozwinęła się na terenach Rosji działalność polskich teatrów amatorskich. Zespoły korzystały z sieci coraz liczniejszych od 1905 r. - Domów Polskich. Polskie przedstawienia odbywały się w Moskwie i Petersburgu, także w mniejszych miejscowościach (np. Jekaterinodarze w 1911 r.). Jednak najważniejsze inicjatywy tego czasu miały miejsce w Odessie i w Kijowie. Z początkiem wieku otwarto w Odessie Dom Polski (1906); działały tam wówczas zespoły Ognisko i Lira – skupiające inteligencję (ten ostatni korzystał z sali Klubu Kupieckiego), a także początkowo robotniczy, potem zdominowany przez inteligencję Teatr Ludowy. Grano dobry polski repertuar popularny. Lira usiłowała wprowadzić zwyczaj stałych cotygodniowych występów.

W Kijowie przedstawienia amatorskie (niekiedy z gościnnym udziałem aktorów krajowych) grano w sali Klubu Polskiego Ogniwo. W 1912 r., dzięki subwencji Polskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki, podjęto próbę przekształcenia działalności zespołu w stałą i profesjonalną; do prowadzenia teatru zaproszono doświadczonego dyrektora Franciszka Rychłowskiego. Oficjalna inauguracja odbyła się 10 listopada 1912 r., wystawiono *Irydiona* Krasińskiego. Potem grano niemal wszystkie ważniejsze utwory klasyki narodowej; także sporo sztuk popularnych. Jeszcze przed wybuchem wojny w Kijowie występowały m.in. Wanda Siemaszkowa i Stanisława Wysocka. W roku 1914 kierowany przez Rychłowskiego teatr przeniósł się do własnego gmachu; dołączyli do niego pierwsi aktorzy internowani przez Rosjan (Zelwerowicz, Feliks Siennicki, niebawem następni); powstał zespół zasobny w wielkie nazwiska.

Poza Rosją polskie zespoły amatorskie działały w wielu innych krajach na terenie Europy, Austro-Węgry, Niemcy, Francja – to tylko przykłady. Najwięcej występów odbyło się w okolicach Cieszyna, w Bystrzycy, Morawskiej Ostrawie, Karwinie, także w Brnie i w Wiedniu. W stolicy Austrii już w XIX wieku próbowano utworzyć systematycznie działający polski zespół; aktywne były na tym polu teatralne grupy towarzystw Zgoda i Siła, skupionych przy Ognisku Polskim. W 1912 r. czynny był teatr przy Polskim

Towarzystwie Miłośników Sceny. Wybuch wojny sprowadził do Wiednia wielu Polskich aktorów; powstał tam wówczas zawodowy Teatr Polski.

Na terenach niemieckich wyróżniały się już dawniej aktywnością i oryginalnym repertuarem sceny robotnicze; podobnie było we Francji. Często grano sztuki socjalistyczne (Jana Kozakiewicza, Józefa Zielińskiego, Franciszka Cobela) oraz repertuar narodowy interpretowany zgodnie z ideologicznymi potrzebami socjalistów (*Kordian* Słowackiego, sztuki Zapolskiej). Nie brakowało utworów popularnych, także występów kabaretowych. W 1902 r. w Lipsku, z inicjatywy Franciszka Trąbalskiego, powstał 30-osobowy zespół polskiego teatru objazdowego.

W Paryżu wyjątkowy charakter miały inicjatywy studenckie, także teatralna działalność Towarzystwa Artystów Polskich, które wystawiło szopkę satyryczną i ... *Wesele* Wyspiańskiego. Z młodzieżą studencką okazjonalnie występowali artyści krajowi (w 1902 r. Antoni Siemaszko grał w przedstawieniu *Warszawianki* Wyspiańskiego przygotowanym przez jedno ze stowarzyszeń studenckich – Koło).

Poza Europą zanotować trzeba obecność polskich przedstawień w Charbinie (Mandżuria). Przy Gospodzie Polskiej (zbudowanej w 1912 r.) działało Kółko Literacko-Artystyczne, które wystawiło m.in. sztuki Zapolskiej i Bałuckiego. Zapewne i przy parafii św. Stanisława (od 1907 r.) odbywały się polskie przedstawienia.

W obu Amerykach polscy imigranci wykształcili własne oryginalne życie teatralne. Jego intensywność była uzależniona od liczebności i zwartości polskiego skupiska, wpływów Kościoła i organizacji narodowowych czy politycznych, ale także postępów amerykanizacji i konkurencji kina oraz sytuacji materialnej Polonii. Nic dziwnego, że najbogatsze przejawy polskich działań teatralnych odnotujemy na terenie Stanów Zjednoczonych, przede wszystkim w takich miastach, jak: Chicago, Buffalo, Detroit, Cleveland, Nowy Jork oraz na terenie stanów: Illinois, Wisconsin, Michigan, Ohio, New Jersey, Pennsylwania.

Pierwsze przedstawienia teatralne na tym terenie zaczęto organizować w latach siedemdziesiątych XIX wieku, co wiązało się z powstaniem parafii oraz pierwszych organizacji polonijnych; potem wsparciem dla teatru były własne hale widowiskowe w polonijnych dzielnicach amerykańskich miast. Pierwsze zespoły grały repertuar patriotyczny, religijny (niekiedy autorstwa księży). Z początkiem wieku XX powstały zespoły niezależne od wpływów Kościoła: socjalistyczne lub najczęściej nie związane z żadną ideologią, czysto komercyjne. W 1901 r. podjęto w Chicago, z poparciem Heleny Modrzejewskiej, próbę stworzenia reprezentacyjnego teatru polskiego; inicjatywa ta zakończyła się niepowodzeniem, zapewne na skutek niechęci księży do tej idei. W 1906 r. powołano tu Teatr Polski z zespołem skupiającym najlepsze siły amatorskie, opłacanym od występów i mającym ambicję utrzymania ciągłości przedstawień. Nie przetrwał on jednak długo.

Ocalały natomiast inicjowane od około 1910 r. małe zespoły prywatne działające komercyjnie. Na początku ich występy były dodatkiem do seansów „obrazków ruchomych", choć zdarzały się i ambitniejsze, a nawet bardzo ambitne inicjatywy. Pierwszą z nich wiązać trzeba z osobą Tadeusza Eminowicza, który w Detroit zbudował nowy gmach teatralny – Teatr Fredro (na inaugurację 4 listopada 1913 r. wystawiono *Zaczarowane koło* Rydla); potem zorganizował także stałe polskie teatry w Buffalo i w Cleveland, założył pierwsze w Ameryce stowarzyszenie aktorskie. Wiele zespołów teatralnych, niektóre o sporym dorobku, działało w okolicach Nowego Jorku. W Milwaukee w stanie Wisconsin powstawały grupy wystawiające operetki, potem nawet i opery.

Przedstawienia zespołów komercyjnych grane były zwykle do 5 dni w tygodniu (w niedziele powtarzano je po kilka razy). Amatorzy występowali na ogół z okazji świąt oraz rocznic narodowych; niekiedy do występów skłaniały finansowe potrzeby parafii, stowarzyszenia, zespołu, gdyż większość przedstawień była dochodowa. Spektakle bywały okazją do prowadzenia pracy propagandowej, o czym świadczy już chociażby repertuar; poza sztukami, które powstały w kraju (często przedrukowanymi w edycjach „teatralnych" przez lokalne wydawnictwa polonijne), grano utwory pisane na miejscu przez księży, kierowników teatrów, aktorów, działaczy narodowościowych, związkowych, politycznych czy religijnych. Zwykle stały one na bardzo niskim poziomie, lecz dla publiczności były ważne przez fakt, że podejmowały aktualną problematykę miejscową. Niekiedy do tekstów wprowadzano żargon polonijny.

Lata 1914–1918. Na skutek wydarzeń wojennych i zarządzeń władz rosyjskich duża grupa polskich aktorów z Warszawy (poddanych austriackich) została deportowana w głąb Rosji. Zaowocowało to ważnymi kontaktami i inicjatywami teatralnymi. Podobnie na terenie Wiednia podjęli działalność polscy aktorzy ze Lwowa.

Kontynuowane były przedstawienia amatorskie, a obok tradycyjnych pojawiły się żołnierskie, jenieckie, w szpitalach wojskowych. Organizowano przedstawienia na rzecz ofiar wojny i na fundusz narodowy; powstawały sztuki o tematyce aktualnej.

*

Najważniejsze w omawianych latach były nowe formy działania teatru polskiego na terenie Rosji: w Moskwie, Kijowie i Charkowie. Nie można jednak zapominać, że stanowiły one tylko najbardziej znaną część nader bogatego wówczas polskiego życia teatralnego w tym kraju; przedstawienia odbywały się bowiem w wielu miastach, m.in. w Petersburgu (w 1916 r. Koło Miłośników Sceny wystawiło *Mazepę* Słowackiego, a Polski Teatr Ludowy *Warszawiankę* i *Sędziów* Wyspiańskiego), w Kursku, Saratowie, Symbirsku, Odessie, Orle, Tomsku, Samarze (tu Juliusz Osterwa z Wincentym Drabikiem wystawili *Jasełka* z udziałem amatorów).

W Moskwie już w sierpniu 1915 r. polscy aktorzy dali pierwsze przedstawienie w Teatrze Kameralnym, użyczonym wygnańcom przez Aleksandra J. Tairowa. Zespołem kierował Bronisław Skąpski, opiekę artystyczną sprawował Stefan Jaracz. Do października 1915 r. wystawiono 6 sztuk, m.in. *Wesele* Wyspiańskiego. Zespół był zorganizowany jako towarzystwo udziałowe; kontynuował pracę pod opieką Komitetu Polskiego, a kierował nim wówczas Bolesław Szczurkiewicz. Z przedstawień tego drugiego okresu największym powodzeniem cieszyło się *Betlejem polskie* Rydla.

W kwietniu 1915 r. do Moskwy przyjechał Szyfman i niemal natychmiast zorganizował tu Teatr Polski z udziałem wielu znakomitych aktorów, ściągających do Moskwy z różnych stron Rosji. Grano wielki repertuar narodowy. Teatr zakończył swoją działalność w czerwcu 1916 r. Aktorzy w dużej części wyjechali do Kijowa; w Moskwie pozostała polska operetka. Należy tu dodać, że doświadczenia moskiewskie okazały się niezwykle ważne dla dalszego rozwoju polskiego teatru. Stało się tak nie tyle ze względu na zrealizowane wtedy premiery, ile dzięki nawiązanym tam osobistym kontaktom, ukształtowanym wtedy przemyśleniom, m.in. pod wpływem Konstantego Stanisławskiego.

W Kijowie znakomitą bazę dla polskiego teatru stworzył Franciszek Rychłowski, działający na tym terenie od 1912 r. Dołączyli do niego niemal wszyscy najwięksi polscy aktorzy, m.in. skupieni wcześniej w Moskwie (Rychłowski kupił dekoracje, kostiumy i rekwizyty teatru Polskiego stworzonego tam przez Szyfmana). Także w Kijowie wystawiano wielki repertuar narodowy, przeplatany jednak i sztukami popularnymi. Wewnętrzne konflikty w zespole i trudna sytuacja frontowego miasta skończyły się dla teatru rezygnacją dyrektora i rozbiciem trupy. W kwietniu 1918 r. w sali i pod patronatem polskiego klubu Ogniwo rozpoczął pracę Nowy Teatr Polski pod kierownictwem artystycznym Juliusza Osterwy i zarządzany przez Józefa Flacha. Tu po raz pierwszy usiłował Osterwa wprowadzić w życie niektóre z zasad obowiązujących potem w Reducie; zespół przetrwał jednak tylko do końca czerwca 1918 r.

W czasie wojny obok Teatru Polskiego działał w Kijowie inny ważny polski zespół – Teatr Studya Stanisławy Wysockiej. Zorganizowany pod wpływem Stanisławskiego, zainaugurował swoją działalność 22 lutego 1916 r. (w sali Klubu Pracowników Bankowych) *Świerszczem za kominem* Dickensa. Od jesieni 1916 r. pracował w wynajętym gmachu, przystosowanym dla teatru i szkoły aktorskiej przez Czesława Przybylskiego. Niestety, pomimo pomocy Towarzystwa Teatru Studya (powstało 19 marca 1917 r.) i wystawienia 12 sztuk w opracowaniu zrywającym z dotychczasową sztampą, Teatr Studya przestał istnieć 1 grudnia 1917 r.

W Charkowie, na bazie Teatralnego Kółka Amatorskiego prowadzonego przez Feliksa Karśnickiego w latach 1915 – 1916, powstał solidny zespół łączący amatorów i przybyłych z kraju artystów zawodowych (Józef i Stanisława Karbowscy, Tadeusz Jejde, Ferdynand Sarnowski). Premiery

dawano co dwa tygodnie w Domu Polskim. Warto odnotować, że w próbach *Wawrzynów* brał udział autor, Leopold Staff, przebywający w Charkowie jako jeniec cywilny.

Dodajmy, że polska scena zawodowa działała też w Piotrogrodzie (obok teatru robotniczego); prowadził ją Stefan Kiedrzyński, w Moskwie zaś, już po rewolucji, dawniejsze spektakle różnorodnych polskich zespołów amatorskich kontynuowały teatry robotnicze.

W Wiedniu z inicjatywą otwarcia polskiego teatru dającego stałe spektakle wystąpił Stefan Turski. Myśl podjął Ludwik Heller, którego wydarzenia wojenne zastały w Krynicy i wraz z zespołem odcięły od Lwowa. Teatr, uzupełniony aktorami krakowskimi, mógł już 11 grudnia 1914 r. inaugurować swoją działalność. Grano *Damy i huzary* Fredry w Neue Wiener Bühne. Zmieniając miejsca występów, borykając się z trudnościami finansowymi (wsparcia udzielił właściciel krakowskiego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", Marian Dąbrowski) zespół przetrwał do maja 1915 r. Gościnnie występował w Pradze, Bratysławie, Baden.

Część zespołu kontynuowała przedstawienia (od 7 sierpnia 1915 r.) pod kierownictwem Karola Bendy i Stanisława Dąbrowskiego; jesienią 1915 r. zastąpili ich Tadeusz Rittner z Ignacym Nikorowiczem. Głośne było wystawienie *Hamleta* Shakespeare'a z Różą Łuszczkiewicz w roli tytułowej; jako scenograf debiutował Iwo Gall. Obok teatrów dramatycznych działały też w Wiedniu polskie kabarety, np. jesienią 1914 r. i wiosną 1915 r. zespół pod kierownictwem Henryka Zbierzchowskiego. Sporo przedstawień zorganizowali amatorzy, często posługując się aktualnymi tekstami. I tak np. żołnierze z filii rezerwowego szpitala nr 6 grali obraz z pola walki *Poświęcenie życia*. Wystawiano też fragmenty *Dziadów*, *Kordiana etc.*

Życie towarzyskie aktorów polskich koncentrowało się w herbaciarni założonej przez Zofię Czaplińską. Działała tam skromna szkoła dramatyczna; drugą zamierzał otworzyć Kazimierz Gabryelski.

Poza Wiedniem polskie przedstawienia odbywały się w najprzeróżniejszych miejscach, np. w 1915 r. odnotujemy je w Sarajewie, Pradze, Ungarische Hradische, Krems, Bad Hall.

W Szwajcarii organizowano zespół, który planował wystawienie *Warszawianki* i *Sędziów* Wyspiańskiego (Jan Pietrzycki i B.Pieniążkowa).

Wiele polskich przedstawień odbywało się na terenie Francji, gdzie obok środowisk polonijnych powstały liczne obozy żołnierskie. Wystawiano *Jasełka* Rydla (1916, obóz w Le Puy), tamże fragmenty *Dziadów*, *Warszawianki*; także *Chłopów arystokratów* Anczyca itp. sztuki popularne.

We wspomnianym wcześniej Charbinie (Mandżuria) działało w 1917 r. polskie Koło Artystów Dramatycznych.

W Stanach Zjednoczonych wydarzenia wojenne nie spowodowały zasadniczych zmian w życiu środowisk polskich. Kontynuowały działalność zespoły amatorskie, okrzepły teatrzyki prywatne. Szacuje się, że w sa-

mym Chicago w latach 1914 – 1918 działało do 18 stałych polskich teatrów i teatrzyków. Wiele z nich poprzez dobór repertuaru oraz przeznaczenie części zysku składało dowody solidarności z rodakami. W swoim teatrze w Detroit Eminowiczowie prowadzili intensywną kampanię propiłsudczykowską – do repertuaru wprowadzali np. okolicznościowe kuplety, drukowali ich teksty i sprzedawali w postaci ulotek, dochód zaś, jak i z piątkowych przedstawień, przeznaczali na Fundusz Bojowy (niekiedy wpłacali ponad 100 dol. miesięcznie).

Spore znaczenie propagandowe miały parady uliczne, w których ukazywano najczęściej obrazy patriotyczne. Największą tego rodzaju imprezę przygotował w Nowym Jorku Ryszard Ordyński 8 kwietnia 1915 r. W pochodzie historycznym, przedstawiającym sceny z dziejów Polski, wzięli udział m.in. Marcella Sembrich-Kochańska, Adam Didur oraz artyści amerykańscy.

Od lat I wojny światowej w Kurytybie – największym skupisku Polonii brazylijskiej – działał Teatr Popularny założony przez Zygmunta Robaka, a prowadzony następnie przez Tadeusza Morozowicza i Zofię Faliszewską.

Dwudziestolecie międzywojenne

Istnienie niepodległego państwa polskiego musiało zmienić motywacje działania niektórych zespołów polskich poza krajem, a także ich repertuar. Również władze odrodzonego państwa prowadziły w tym zakresie własną politykę. Powstają pierwsze sceny organizowane przez emigrację polityczną z Polski niepodległej – przez komunistów.

Na terenach dawnej Rosji znika teatr polski w jego postaciach dotychczasowych. W pierwszych latach po wojnie i rewolucji działały jeszcze zespoły szkolne i w obozach jenieckich (np. w 1919 r. w Nowym Margelanie w turkiestańskim okręgu Fergany). W samej Moskwie istniały: Polski Teatr Robotniczy oraz teatr Polskiego Klubu Robotniczego im. B. Wesołowskiego; odnotowano przedstawienia dzieci ze szkoły I stopnia im. R. Luksemburg. Nowością były sceny polskie w rejonach Dzierżyńszczyzny i Marchlewszczyzny, nic bliższego jednak o nich nie wiadomo. Aktywną działalność prowadził Teatr Polski w Mińsku, który powstał w 1926 r. na bazie Państwowego Polskiego Studium Teatralnego istniejącego tam od 1920 r., ale i o tych inicjatywach niewiele wiemy.

Emigracyjna scena komunistów działała w Kijowie; druga powstała w Paryżu, początkowo jako mały zespół amatorski. Kierownikiem scenki paryskiej został w 1928 r. Bruno Jasieński, który wystawił tu adaptację swego poematu *Słowo o Jakubie Szeli* oraz antywojenny program *A jak poszedł król na wojnę*. Podobnie ewoluował zespół kijowski, kiedy w 1929 r. pojawił się w nim zbiegły z Polski Witold Wandurski. Z jego inicjatywy Pierwszy Polski Teatr Robotniczy w Kijowie został przemianowany na

POLPRAT (Polska Pracownia Teatralna) i rozpoczął nową działalność orientując się w stronę idei teatralnych Wsiewołoda Meyerholda. Wandurski wystawił tu m.in. *Proletariat* Broniewskiego, program antyklerykalny oraz powtórzył kilka spektakli zrealizowanych wcześniej z Łódzką Sceną Robotniczą. Eksperyment nie mógł być długo kontynuowany; w 1931 r. Wandurski wyjechał do Moskwy, gdzie wkrótce został aresztowany i stracony (sam teatrzyk przetrwał bodaj do 1938 r.).

We wszystkich większych skupiskach Polaków na terenach państw europejskich działały polskie teatry. Aż dwa, dramatyczny i lalkowy, istniały w 1938 r. w rumuńskich Czerniowcach. Grano tam m.in. *Ponad śnieg bielszym się stanę...* i *Uciekła mi przepióreczka...* Żeromskiego, *Sędziów* i *Warszawiankę* Wyspiańskiego, *Ptaka* Szaniawskiego.

Amatorskie sceny robotnicze oraz zespoły szkolne przygotowywały przedstawienia na terenach Niemiec, Francji, Danii. We Francji rejestrowano aż 72 koła teatralne zorganizowane przez nauczycieli języka polskiego. Działalność ta była wspierana, aczkolwiek niewystarczająco, przez władze krajowe.

Pewne ożywienie w życie teatralne polskich skupisk poza krajem wnosiły gościnne występy pojedynczych aktorów, doraźnie organizowanych małych zespołów, wreszcie stałych teatrów. Reduta odbyła tournée po Łotwie, wiele trup aktorskich (najczęściej niezbyt ambitnych) objeżdżało skupiska polonijne. Niemal wyłącznie poświęcił się takiej działalności Romuald Gantkowski, który zorganizował wyjazdy na tereny Niemiec, potem do Stanów Zjednoczonych (m.in. z Kazimierzem Wierzyńskim).

Próby tworzenia nowych zespołów z udziałem aktorów krajowych nie powiodły się. Między innymi Wanda Siemaszkowa po niezbyt udanym objeździe kilku miast w USA prowadziła w latach 1925 – 1926 działalność szkoleniową i teatralną przygotowując z polonijną młodzieżą z Chicago premiery kilku sztuk ze swego repertuaru. Niepowodzenia tego rodzaju inicjatyw miały swoją przyczynę w kryzysie ekonomicznym, który z końcem lat dwudziestych spowodował upadek wszystkich stałych teatrów polonijnych w Ameryce, niszcząc tym samym bazę niezbędną do tworzenia ambitniejszych zespołów. Kontynuowane były natomiast imprezy objazdowe, także przedstawienia amatorskie. Zaznaczyć jednak trzeba, że do czasu kryzysu stałe scenki polonijne wystawiły dziesiątki sztuk polskich i lokalnych dla wielotysięcznej publiczności. Szczególnie długo opierały się kryzysowi teatry prowadzone przez Gertrudę i Stanisława Z. Wachtelów, ostatecznie jednak i oni zmuszeni byli zrezygnować. Utrzymywali się z pracy w radiu, sporadycznie tylko występując na scenie.

Nie zostały dotąd zbadane od strony organizacyjno-finansowej inicjatywy podejmowane na gruncie amerykańskim przez artystów krajowych. Jak się wydaje, były one wspierane finansowo przez instytucje rządowe. Działalność opartą na takich zasadach usiłowali prowadzić Ochrymowiczowie (Władysław i jego żona Teodozja Wandycz); udało się im zrealizować kilka

premier operetek i oper, prezentowanych w objeździe, z udziałem niezłych wykonawców. W podobny sposób działał Ludwik Kowalski, pierwszy i jedyny na tak wielką skalę impresario polonijny (po wojnie współpracował z nim Jan Wojewódka), autentyczny fanatyk opery, zwłaszcza dzieł Moniuszki. Jemu należy zawdzięczać wielokrotne wystawienie *Halki* (m.in. ze sprowadzanymi z Polski solistami, np. Marylą Karwowską i Januszem Popławskim), także premiery polonijne *Hrabiny* i *Flisa*. W inicjatywach Ochrymowiczów i Kowalskiego (niekiedy działali wspólnie) uczestniczyli m.in. Władysław Grigajtis – ceniony dyrygent, Adam Didur, Walenty Figaniak, Stefan Bedlewicz, Adam Miłosza, Leonia Ogrodzka i inni, często znani też ze scen krajowych.

Osobna wzmianka należy się tu Jerzemu Bojanowskiemu, który w kraju dał się poznać jako jeden z najbardziej utalentowanych dyrygentów, nadto sprawny organizator. Został on w 1932 r. skierowany do Chicago jako kierownik propagandy kulturalnej w polskim konsulacie. Jego działalność przyniosła znakomite efekty nie tylko na polu popularyzacji muzyki polskiej, lecz także w postaci wystawienia oper polskich w Milwaukee i Chicago (niektóre z udziałem artystów amerykańskich) dobrze przyjętych przez recenzentów. W roku 1939 Bojanowski przygotowywał od strony muzycznej występy Polskiego Baletu Reprezentacyjnego za granicą.

Trzeba też wymienić zespół prowadzony przez Tadeusza Kantora, bardzo popularnego dzięki radiowej kreacji Bartka Biedy, autora prezentowanych w objazdach własnych sztuk opartych na folklorze krajowym i polonijnym. Tylko jemu udawało się w latach kryzysu gospodarczego gromadzić szeroką publiczność.

Poza Stanami Zjednoczonymi przedstawienia polskie grano za Oceanem w Kanadzie, także w Brazylii i w Argentynie. Wiadomo, że w Kurytybie wystawiano nie tylko Fredrę, ale i Wyspiańskiego.

W Charbinie – obok zespołów amatorskich: Kółka Dramatycznego (1919), kółka dramatycznego przy Kole Młodzieży Polskiej (od sierpnia 1922) i innych grających dla „Polaków z Mandżurii i Syberii" – powstał teatr Kółka Polonistów (w latach 1925 – 1926 grał w sali gimnazjum) prowadzony najpierw przez W. Pelca, potem Teodora Parnickiego. Zespół ten wystawił fragmenty *Kordiana*, *Dziadów*, *Zemsty* i całość *Braci Lerche* Asnyka.

Lata wojny

Determinantą wszystkich poczynań teatralnych tego okresu była toczą-ca się wojna, która powodowała przemieszczenie nie tylko armii, ale i milionów osób cywilnych na obce terytoria. Stąd usystematyzowany opis zdarzeń teatralnych tego okresu jest szczególnie trudny. Zachwiały się kryteria nie tylko terytorialne, lecz i stabilizacji, zawodowości. Charakterystyczną cechą zjawisk teatralnych tego okresu była ogromna ich zmienność,

tymczasowość, improwizacja – tak co do repertuaru, jak warunków działania (brak sal, wyposażenia, kostiumów). Zmieniły się również cele działalności teatralnej. W warunkach wojny najważniejsze stało się podtrzymanie wiary w lepszą przyszłość, chęci życia i chęci walki; zadania artystyczne znalazły się na drugim planie. Teatr bywał orężem, stwarzał namiastkę normalności, dawał wytchnienie, rozładowywał napięcia, jednoczył, przekonywał, wreszcie uczył (także i scen szkolnych nie brakło w czasie wojny).

*

Pierwsze fale uchodźców z Polski ruszyły przez Rumunię i Węgry; tam też powstawały liczne obozy dla internowanych polskich żołnierzy. Rumunia była zatem pierwszym etapem wojennej tułaczki i pierwszym terenem nowych form działania teatru polskiego poza krajem. Już w październiku 1939 r. zespół aktorów zawodowych zorganizowany przez Zbigniewa Ziembińskiego podjął próby *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego. Premiera odbyła się 17 listopada na scenie bukareszteńskiego teatru Comoedia. Na polecenie Rady Teatralnej przy Rządzie Polskim w Paryżu teatr przerwał podjęty objazd lokalnych obozów dla internowanych Polaków i przeniósł działalność do Francji. Rozwój wydarzeń wojennych rozproszył zespół; jego członkowie będą prowadzić prace teatralne w miejscach, w jakie rzuciły ich losy wojny.

W Rumunii kontynuował działalność objazdową (pod patronatem YMCA) zespół dawnej Wesołej Lwowskiej Fali pod kierownictwem Wiktora Budzyńskiego (pierwszy występ 14 listopada 1939 r. w Buzau); niebawem i ten zespół wyruszył do Francji, gdzie przekształcił się w Czołówkę Teatralną nr 1. Powstało też kilka zespołów stałych, związanych z miejscem internowania: w Comisani, Tirgu-Jiu. Wystawiano w nich sztuki spisywane z pamięci; wkrótce zresztą zaczęły powstawać teksty nowe, oparte na wydarzeniach aktualnych – powielano je i wystawiano dla wielotysięcznych widowni obozowych. Kilka takich tekstów zachowało się w bibliotece Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego (POSK) w Londynie; ich autorem był kpt Józef Bzowski (w styczniu – lutym 1940 r. napisał np. sztukę w 3 aktach 4 obrazach ze śpiewami i muzyką *Szlakiem ojców naszych* opartą na „emigracji narodu polskiego w Rumunii w 1939 – 1940").

Na przełomie lat 1939 – 1940 Ludwik Strojek i Jerzy Dobrzycki wystawili *Szopkę krakowską* według Jędrzeja Cierniaka; w rok później inna grupa grała ją w Bukareszcie. Spośród spektakli lalkowych godzi się przypomnieć także *Przybieżeli do Betlejem pasterze* (Bukareszt, styczeń 1940), *Szopkę krakowską* Władysława Krzemińskiego (Slatina-Olt, styczeń 1943).

W Bukareszcie czynny był Dom Polski, gdzie Aleksander Kisielewicz wystawił m.in. fragmenty *Nocy listopadowej* (7 grudnia 1942).

Na Węgrzech występował najpierw Teatr Objazdowy Polskiej YMCA, zorganizowany w Budapeszcie jeszcze pod koniec 1939 r. przez Wojciecha Wojteckiego. W ciągu półtorarocznej działalności odwiedził on około 80

Zespół Lwowskiej Fali we Francji, 1940

obozów. Niemal w każdym z nich wykształcił się stopniowo własny zespół; najaktywniejsze były sceny w Egerze i Nagykonizsa. Już na gwiazdkę 1939 r. w Lengyel-toti-Castely, w obozie dla internowanych oficerów, grano *Szopkę* w wersji lalkowej. Teatr marionetek istniał też w Ipolyhidreg. Przedstawienia dawała też młodzież polska na Węgrzech, np. w Baltonboglar pokazano *Jasełka* (1942) i widowisko folklorystyczne (maj 1943).

Ogromny teren istnienia teatru polskiego poza krajem to ZSRR; zwłaszcza po agresji Niemiec. Tam formy prowadzonych działań były najróżnorodniejsze, a ich intensywność największa, choć nie o wszystkich jeszcze i dziś wiadomo.

Nieco wcześniejsze były przedstawienia na terenach litewskich. W Kownie zespół uchodźców już 29 listopada 1939 r. wystawił *Warszawiankę* i fragment *Nocy listopadowej*. W 1940 r. w obozach dla internowanych grano: w Wołkowyszkach *Jana Kilińskiego* (na rocznicę Konstytucji 3 Maja), a w Kalwarii fragmenty *Dziadów*, *Wyzwolenia* i *Księcia Niezłomnego* (w reżyserii Jana Ciecierskiego); nieco później zaczął działalność kabaret Pod Kocem.

W ZSRR, jeszcze przed agresją niemiecką, pewne formy „teatralne" były uprawiane w najbardziej koszmarnych warunkach: w obozach, z których prawie nikt nie wracał, w miejscach zesłań, w więzieniach. W Starobielsku i Kozielsku odbywały się potajemne deklamacje. Niewiele później

w Griazowcu ci, co ocaleli, zorganizowali (z inicjatywy Zdzisława Peszkowskiego) zespół do występów rewiowych; po dwóch programach jego działalność została zakazana.

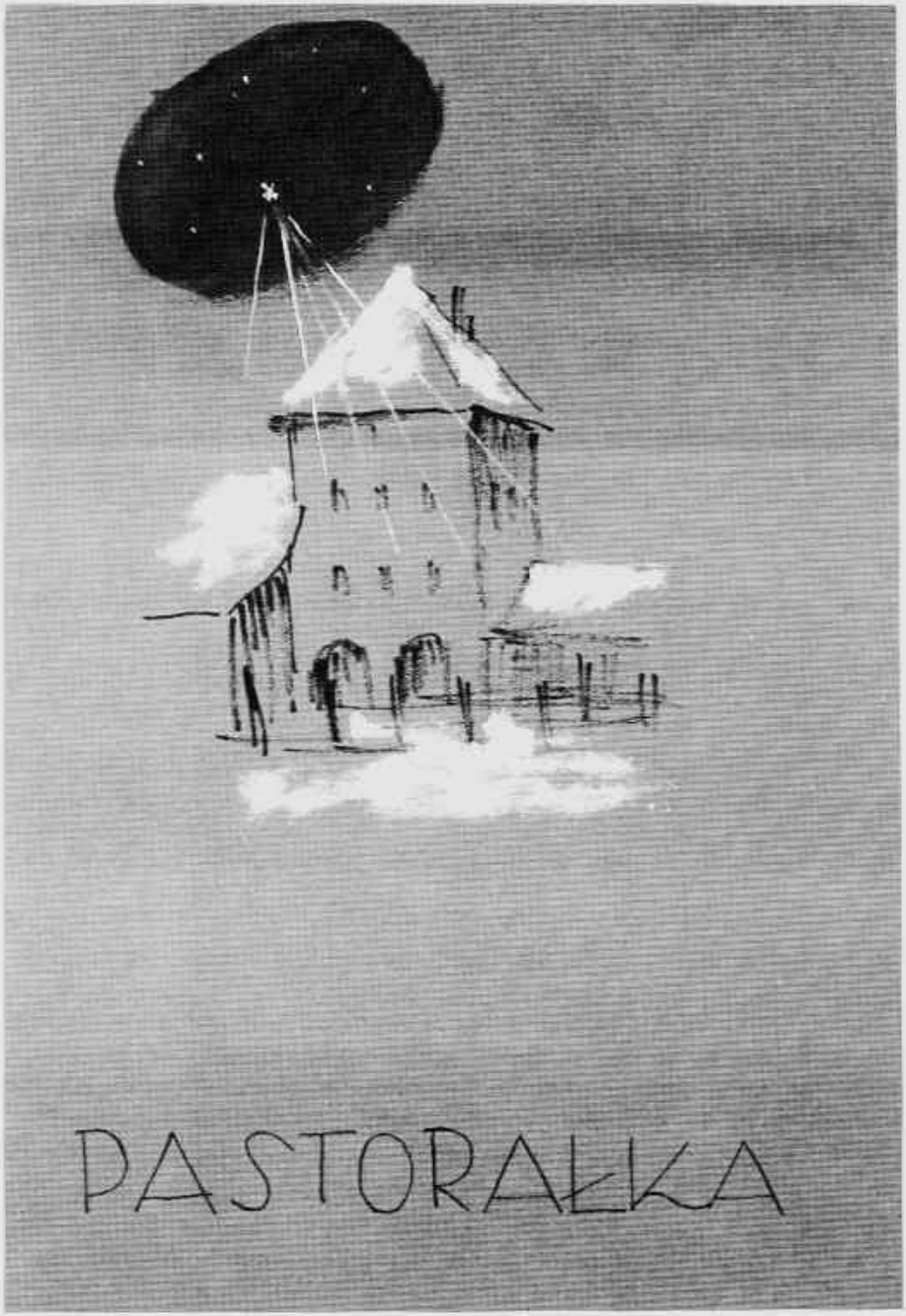
Zdarzały się spontaniczne recytacje nawet w sowieckich więzieniach; opowiadano sobie zapamiętane powieści „odgrywając" role ich bohaterów. Wręcz nieprawdopodobny „spektakl" urządzono w karnawale 1941 r. w lwowskich Brygidkach – farsowe obchody śmierci kota jednego z więźniów. W obozie pracy w Rybińsku odbyło się przedstawienie-składanka mało zresztą wybrednych wierszyków i piosenek.

Wielkie ożywienie polskiego teatru w ZSRR nastąpiło po czerwcu 1941 r. na skutek, z jednej strony, nieoczekiwanego znacznego wzmocnienia sił teatralnych uchodźcami ze Lwowa, Białegostoku, Grodna, Wilna, z drugiej, nowych możliwości organizacyjnych dopuszczonych przez władze radzieckie. Trasy liczące tysiące kilometrów przebyły zespoły rewiowe Kazimierza Krukowskiego, Konrada Toma i Feliksa Konarskiego (Ref-Rena), by ostatecznie spotkać się w szeregach Armii Polskiej na Wschodzie – w Buzułuku i w Tockoje. Tam odbywały się wcześniej przedstawienia dramatyczno-rewiowe. Najambitniejszy był zespół skupiony wokół Wacława Radulskiego, który przygotował *Pastorałkę* Schillera; ów zespół stał się zaczątkiem Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie (potem Teatr Dramatyczny 2. Korpusu). Zespoły Krukowskiego i Toma wystąpiły w Buzułuku jako Czołówka Wojskowego Biura Propagandy i Oświaty (31 grudnia 1941) z rewią *Wesoły Sylwester*. Ref-Ren, który przyjechał z zespołem Jazz Kolei Żelaznych, sformował drugą czołówkę teatralną, zwykle nazywaną Teatrem Ref-Rena. Już po wyjściu z ZSRR dawano niekiedy wspólne reprezentacyjne przedstawiania pod nazwą Polish Parade. Czwarty zespół pracował w wiosce Keramino (Ludwik Lawiński, Jadwiga Andrzejewska, Jerzy Petersburski); po ewakuacji jego aktorzy związali się z różnymi teatrami.

Poza szeregami wojska podjęły działalność polskie zespoły teatralne w Bucharze (Polski Teatr Miniatur) i w Samarkandzie (teatry lalek Bi-Ba-Bo oraz Niebieskie Migdały). Tylko zupełnie wyjątkowo było możliwe wystawienie *Jasełek* w 1943 r. przez Polki zesłane do obozu pracy przy kołchozie Zorza Komunizmu (w pobliżu Talgaru); w rok później ten sam pomysł udało się zrealizować amatorom w okręgu swierdłowskim.

Kolejny impuls do organizacji polskich przedstawień na terenie ZSRR dała tworząca się tam nowa armia polska. Także Związek Patriotów Polskich dopuszczał działalność teatralną w szkołach i sierocińcach prowadzonych pod swoim patronatem. I tak zespół w Dżambule pokusił się o wystawienie *Konrada Wallenroda* i *Balladyny*.

Pod kierownictwem Leona Pasternaka powołano 1 czerwca 1943 r. Teatrzyk Żołnierza 1. Dywizji Piechoty; jego gwiazdą został kreowany przez Jerzego Waldena żołnierz-fajtłapa Oferma, którego żeńskim i wcześniejszym odpowiednikiem na Bliskim Wschodzie była Ochotniczka Helen-



Okładka programu do *Pastorałki* Leona Schillera, Murnau 1941

ka, grana przez Ninę Oleńską, żonę Ref-Rena. Dowództwo uznało rychło, że Oferma zagraża powadze wojska i na miejsce dotychczasowego Teatrzyku Żołnierza powołało scenę reprezentacyjną 1. Korpusu. Jej prowadzenie powierzono Władysławowi Krasnowieckiemu, z którym współpracował Adam Ważyk, autor pierwszych tekstów wystawionych przez zespół: *Ławki w Łazienkach* i *Noclegu*. W drodze do kraju teatr przygotował premierę *Ślubów panieńskich*. 16 marca 1944 r. zmieniono nazwę zespołu na Teatr I Armii Wojska Polskiego.

Poza zespołem Krasnowieckiego wznowił występy Walden. Powstał też nowy zespół rozrywkowy – Teatr Pancerniaka, prowadzony przez Marię Czanerle. Również 2. Dywizja miała swój teatr pod kierownictwem Tomasza Ratkowskiego. Teatry te wędrowały do kraju wraz z armią; ich animatorzy mieli wkrótce zająć poczesne miejsca w polskim życiu teatralnym.

Tymczasem w Rosji, w obozie dla internowanych żołnierzy AK w Riazaniu, w połowie 1944 r. pierwszą premierę dał teatr Nasza Buda, prowadzony przez Edwarda Downarowicza. Działał on, z przerwami spowodowanymi przez zakaz komendantury obozu, aż do Wielkanocy 1947 r., wystawiając wiele rewii, dwie operetki autorstwa internowanych oraz dwie jednoaktówki Czechowa. Kierownictwo scenki zmieniało się kilkakrotnie; ostatnim reżyserem był Jan Kozakiewicz, który wiele ryzykując przewiózł do Polski kronikę zespołu. W pracy zespołu wielce pomocną była też orkiestra zorganizowana i kierowana przez Ryszarda Damrosza.

Spotkanie teatrów, które wraz z armią gen. Andersa wyszły z ZSRR w marcu 1942 r., z zespołami działającymi wcześniej na Bliskim Wschodzie nastąpiło w Bagdadzie. Tam ostatecznie ukształtował się podstawowy skład Teatru Dramatycznego 2. Korpusu oraz zespołów rewiowych, działających jako żołnierskie czołówki na frontach walk.

Do Teatru 2. Korpusu, poza aktorami z ZSRR, weszli członkowie utworzonego w kwietniu 1940 r. teatru Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich; jego założycielem był Hugo Krzyski. Z jednostką, do której był przypisany, zespół trafił do Palestyny (tam dołączyli m.in. Wojciech Wojtecki, Marian Hemar i muzyk Stanisław Urstein). Repertuar obejmował rewie, potem realizacje tekstów dramatycznych; szlagierem była komedia Wojteckiego *Ich ośmiu i ona jedna*.

Ważnym wydarzeniem w historii Teatru Dramatycznego 2. Korpusu (kierownictwo sprawowała Jadwiga Domańska) była inauguracyjna premiera 8 maja 1943 r. oryginalnej sztuki Herminii Naglerowej *Tu jest Polska*, wystawiona w Bagdadzie w reżyserii Radulskiego. Dalszy szlak zespołu prowadził przez Irak (w Hebaniji premiera *Dam i huzarów*), Palestynę (premiera *Domu otwartego* i debiutu Jerzego Laskowskiego *Sprawa nr 113*), Egipt, do Włoch (maj 1944). Przedstawienia były przyjmowane entuzjastycznie nie tylko przez polską widownię żołnierską. We Włoszech zespół otrzymał do swej dyspozycji budynek teatru miejskiego w Recanati. Tu przygotowano dalsze, starannie wystawione premiery, tu z zespołem zwią-

zał się Leopold Pobóg-Kielanowski, tu zapadły ostateczne decyzje co do dalszych losów teatru. Nieliczni tylko członkowie zespołu postanowili wrócić do kraju, większość trafiła do Londynu, gdzie teatr kontynuował działalność po wojnie. Część aktorów rozproszyła się po świecie.

Z chwilą przybycia do Iranu, potem do Iraku, różnie ułożyły się drogi zespołów rewiowych rozpoczynających swój szlak z armią gen. Andersa. Grupa Krukowskiego występowała w Palestynie; Ref-Ren przeszedł cały szlak bojowy 2. Korpusu (pod Monte Cassino napisał *Czerwone maki*). W Palestynie został zespół Jerzego Żądejki Kwiaty Pustyni. Był więc taki okres, kiedy żołnierskie czołówki rewiowe występowały i w Palestynie, i we Włoszech, i w Anglii oraz Szkocji (m.in. dawna Wesoła Lwowska Fala i Czołówka Lotnicza), grając – w razie potrzeby – nie tylko w języku polskim.

Na Bliskim Wschodzie pozostały zespoły teatralne polskich szkół i sierocińców; niektóre wystawiały ambitny repertuar, zwłaszcza działające na terenie Palestyny.

Skupiska polskich dzieci i młodzieży, zaznaczające swoją obecność przedstawieniami teatralnymi, można było ponadto znaleźć w kilku krajach Afryki (Rodezja, Uganda, Tanganika), a także w Indiach.

Stosunkowo spokojnie mogły działać polskie zespoły w neutralnej Szwajcarii; okazjonalne polskie przedstawienia zdarzały się w Portugalii, Hiszpanii, nawet w Szwecji, gdzie załogi internowanych okrętów podwodnych wystawiły *Jasełka*.

Ogromnym obszarem niezwykle ważnych spełnień polskiego teatru „wysiedlonego" były liczne oflagi i stalagi zlokalizowane na ziemiach dzisiejszej Polski i na terenach niemieckich. Opisywano je wielokrotnie, więc wymieńmy tylko najważniejsze: Teatr Symbolów (Arnswalde i Grossborn), teatr w Dörstem i Dössel, teatr w Prenzlau (potem w Neubrandenburgu i Dössel), teatr w Woldenbergu (początkowo w Weilburgu) i najciekawszy z nich – teatr w Murnau. Mimo wielu przeszkód zespoły te wystawiły imponującą liczbę ambitnych premier, w tym wiele własnych sztuk; niektóre weszły potem do repertuaru scen krajowych

W Murnau zrodził się pomysł organizacji Teatru Objazdowego (TO); zainicjował go Czesław Szpakiewicz. Zespół miał występować dla Polaków na terenach niemieckich. Latem 1945 r. powstał w Lingen Teatr Ludowy im. W. Bogusławskiego, którego kierownikiem artystycznym został Leon Schiller, dyrektorem Szczepan Baczyński. Wystawiono *Gody weselne* i *Kram z piosenkami* Schillera; przedstawienia obejrzały tysiące widzów w Holandii i na terenie angielskiej strefy okupacyjnej. Z końcem 1945 r. Schiller z częścią aktorów powrócił do kraju.

Nie tylko w obozach odbywały się polskie przedstawienia. Organizowali je także robotnicy wywiezieni na przymusowe roboty do Niemiec; również w zakładach karnych i w więzieniach niemieckich zdarzały się działania parateatralne.

Wieczór romantyczny, dekoracje Jerzego Sołtana, Teatr Obozowy, Murnau 1944

Coraz dalej od Polski i na wiele lat (często na stałe) prowadziły wydarzenia wojenne wielu ludzi polskiego teatru. Krzemieńscy (Lucjan i Elżbieta, z domu Dziewońska) wyjechali do Kanady, gdzie przez dłuższy czas objeżdżali skupiska polskie ze sztuką *Kamraci* (Krzemieńskiego); potem trafili do Stanów Zjednoczonych. Przez Lizbonę z trudem wydostali się za Ocean Stanisław Sielański, Stanisław Ilcewicz i inni.

W Nowym Jorku skupiła się spora kolonia wybitnych aktorów, byli tu: Maria Modzelewska, Jadwiga Smosarska, Jan Bonecki, Ryszard Ordyński, Antoni Cwojdziński i inni; współpracowali z nimi Jan Lechoń i Julian Tuwim. W 1941 r. zrodziła się w tym kręgu idea powołania Teatru Narodowego. Uroczyście (przemówienia ministrów Władysława Korsaka i Jana Stańczyka) inaugurowano jego działalność wystawieniem prapremierowym *Piątej kolumny* Cwojdzińskiego w reżyserii Boneckiego. Zespół odniósł wielki sukces i wyruszył w objazd 26 miast. W rok później teatr zmienił nazwę i częściowo skład. W salach Konsulatu Polskiego ogłoszono (także uroczyście) nową nazwę: Polski Teatr Artystów. Zespół miał szanse kontynuować program Teatru Polskiego sformowanego już w 1939 r. w Rumunii, potem przeniesionego do Francji; częściowo tak się też i stało. Jednakże sił i pieniędzy (subsydia rządu londyńskiego) starczyło tylko do roku 1944. Późniejsze próby kontynuacji okazały się nietrwałe. Wydaje się, że na przykładzie losów tego właśnie teatru widać dokładnie różnice między sytuacją teatru etnicznego i emigracyjnego. Jego pierwszy zespół (Teatr Narodowy), wzmocniony lokalnymi aktorami polonijnymi, odniósł

sukces proponując formułę teatru wędrownego o repertuarze dostosowanym do zainteresowań widowni. Zespół drugi (Polski Teatr Artystów) wybrał ambitny, lecz ignorujący realia (poziom widowni, ograniczone fundusze) program godny teatru narodowego; w rezultacie nie mógł przetrwać. Jego członkowie albo odeszli od teatru, albo rozproszyli się po Ameryce, podejmując – jak Krzemieńscy w Chicago – bardziej realistyczne działania teatralne.

Nowy Jork był miejscem także innych ważnych przejawów żywotności teatru polskiego. W 1939 r. wystąpił tu Polski Balet Reprezentacyjny z doborowym programem, w wykonaniu ogromnego zespołu liczącego 120 osób (z Leonem Wójcikowskim i Olgą Sławską). Później – wspomniany już w poprzednim rozdziale Ludwik Kowalski – doprowadził do wystawienia *Halki* z Janem Kiepurą i Marią Sokół oraz Jerzym Czaplickim (16 lutego 1940 w Mecca Temple).

Wyjątkową serię realizacji polskich oper na scenie amerykańskiej Civic Opera House udało się przeprowadzić Jerzemu Bojanowskiemu (występowali obaj Kiepurowie, Jerzy Czaplicki, śpiewacy amerykańscy, balet Feliksa Sadowskiego i Janiny Frostówny). Tradycyjnie już polska opera pojawiała się w Milwaukee.

W tym samym mieście wystawiono na dochód Funduszu Ratunkowego wielkie widowisko, złożone z aż pięciu scenicznych wesel polskich. Grano również montaż *Obrona Warszawy*, oparty na dokumentach (sztukę wystawił zespół Mieczysława Dylonga, znany z przedwojennej *Niespodzianki* Karola Huberta Rostworowskiego i wielu innych premier; sam Dylong uczestniczył potem w inicjatywie utworzenia polskiego studia filmowego w Hollywood, które zrealizowało film o Stefanie Starzyńskim).

Najbogatsze na terenie Ameryki było polskie życie teatralne w Chicago. Grali tu głównie doświadczeni aktorzy zespołów polonijnych. Już na przełomie lat 1939 – 1940 wystawiono sceniczny reportaż Włodzimierza Sikory *Z ziemi lez i krwi*. Wielkim widowiskiem była teatralna adaptacja *Krzyżaków* w reżyserii Lidii Pucińskiej, z udziałem Marii Modzelewskiej, grana na scenie Civic Opera House.

Także w innych rejonach Ameryki sięgano po repertuar aktualny. W stanie Nowy Jork S. Gregorkiewicz przedstawił swój dramat w 4 aktach *Krwawy wrzesień w Polsce* (18 lutego 1940).

Bilans lat 1939 – 1945 był następujący: polskie przedstawienia teatralne stały się częścią życia obozowego, żołnierskiego, łagrowego, tułaczego. Organizowano je wszędzie tam, gdzie losy wojny gromadziły większe grupy Polaków. W chwili zakończenia działań militarnych polskie życie teatralne niemal zamarło w ZSRR (wyjątkiem był obóz w Riazaniu) i w zachodniej, wyniszczonej wojną Europie (wyjątkiem były najpierw Włochy, potem Wielka Brytania). Miało się ono potem stopniowo odradzać w skupiskach nowej już emigracji i choć nigdy nie osiągnęło intensywności przedwojennej – polskie zespoły teatralne powstały w Argentynie, Australii i wielu

innych miejscach osiedlania się Polaków. Przede wszystkim jednak wykształcił się nowy centralny ośrodek polskiego teatru – w jego emigracyjnym wcieleniu – Londyn.

Okres powojenny

Lata 1945–1955. Okres ten charakteryzuje izolacja teatru pozakrajowego od Polski i teatru polskiego od zagranicy. W tej sytuacji polskie życie teatralne poza krajem jest jedyną formą istnienia sceny narodowej na obczyźnie; funkcję teatralnej stolicy przejął z konieczności Londyn. Trwają migracje odciętych od kraju aktorów i całych zespołów. Nowym zjawiskiem jest polski teatr w Czechosłowacji, zorganizowany oficjalnie jako element życia kulturalnego polskiej grupy autochtonicznej tej części Śląska Cieszyńskiego, która znalazła się w granicach CSRS.

*

Wydarzeniem przełomowym dla powojennej organizacji życia teatralnego Polaków poza krajem było spotkanie w Lingen w czerwcu 1945 r. pod auspicjami Związku Artystów Scen Polskich przedstawicieli polskich zespołów działających na terenie Europy. Tam właśnie okazało się, że tylko część aktorów planuje powrót do Polski, inni wybrali emigrację w Anglii, większość dołączyła do Teatru Dramatycznego 2. Korpusu stacjonującego jeszcze w Recanati we Włoszech. Zespół ten dopiero 6 sierpnia 1946 r. został przetransportowany do Wielkiej Brytanii, gdzie pracował pod patronatem Polskiego Komitetu Przysposobienia i Rozmieszczenia (wystąpił wtedy w 80 obozach) do czasu jego likwidacji w roku 1948. Po demobilizacji – teatr przeszedł pod opiekę Stowarzyszenia Polskich Kombatantów i istniał jako Polski Teatr Dramatyczny prowadzony przez Konfraternię Artystów. Typową formą działania w tym okresie były objazdy polskich skupisk w małych grupach (istniało około 20 takich zespołów). W 1953 r. przyjęto nową nazwę – Teatr Polski im. Słowackiego. Od 1956 r. zespół funkcjonuje jako Teatr Polski, od 1960 r. jako Teatr Polski ZASP. Jego pracami najdłużej kierował Leopold Kielanowski, również reżyser większości premier. Do 1987 r. teatr wystawił 140 przedstawień, w tym 120 sztuk polskich; w dorobku tym było 47 prapremier polskich i 2 światowe. Od 1982 r. teatr dysponuje nową sceną w gmachu Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego (poprzednią siedzibą była sala w Ognisku Polskim).

W pierwszym powojennym dziesięcioleciu, obok Teatru Polskiego, działały w Londynie małe, często efemeryczne zespoły, jak: Teatr Aktora (Wojteckiego), Teatr Ref-Rena, Teatr Autorów (Stanisława Zięciakiewicza), Teatr Nowy (Stanisława Belskiego), także Teatr Hemara, tym różny od poprzednich, że przetrwał do śmierci pisarza w 1972 r. W połowie lat pięć-

dziesiątych podjęto inicjatywę zorganizowania osobnych teatrów dla młodzieży i dzieci.

Jeszcze przed ukształtowaniem się ośrodka polskiego życia teatralnego w Londynie małe zespoły rewiowe działały w Szkocji (Czołówka Wiktora Budzyńskiego, Czołówka Lotnicza Ludwika Skwierczyńskiego), w Austrii (objeżdżały obozy uchodźców w Ebensee, Gmunden, Wels). W Belgii, we Francji zaczęły się powoli odradzać lokalne teatrzyki amatorskie.

Teatry działające według dawnych reguł (często objazdowe, obliczone na publiczność polonijną – dawną i nową) działały w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych; wzorowali się na nich twórcy teatrów polskich w Australii.

W Kanadzie polskie przedstawienia organizowano w Toronto (Konfraternia Artystów „Smocza Jama"), Ottawie (działała tu Jadwiga Domańska), Montrealu (Teatr Miniatur), Calgary (zespół kierowany przez Czesława Mędrka). Jeszcze inne inicjatywy pojawiły się później i, jak się wydaje, należy je wiązać z kolejnymi fazami emigracji z Polski.

W Stanach Zjednoczonych tradycyjnie najżywsze było polskie życie teatralne w Chicago. Do jego dawniejszych animatorów dołączyli nowi kwalifikowani twórcy: Krzemieńscy, Wanda Zbierzowska-Frydrych, Ref-Ren, Robert Lewandowski i in. Dosyć łatwo nawiązywali ze sobą współpracę.

Lilli Marlene Cuttera, Heathera i Connora, Theatre Royal, Londyn 1950

Teatry w dawnym stylu prowadziła Lidia Pucińska, która niezmordowanie wystawiała operetki, także opery (gdy tylko stało się to możliwe, z udziałem solistów z Polski). Dołączyli do niej Krzemieńscy, którzy jednak w 1950 r. założyli własny zespół, Nasza Reduta, już samą nazwą wskazujący do jakich tradycji pragną nawiązać jego twórcy. Teatr ten istniał długo, bo do 1973 r. (po śmierci Krzemieńskiego prowadziła go Elżbieta Dziewońska-Krzemieńska). Jego premiery były wówczas niewątpliwie najstaranniej przygotowanymi polskimi przedstawieniami w Chicago. Z doświadczeń noworedutowych zrodził się Teatr Wyobraźni Lewandowskiego. Ref-Ren (zmarły w 1991 r.) prowadził w Chicago swój estradowy Teatr Ref-Rena; organizował też niekiedy wielkie jubileuszowe widowiska. Często objeżdżał skupiska kombatanckie. Bardzo ambitny repertuarowo teatr założyła Zbierzowska-Frydrych po przyjeździe z Argentyny, gdzie prowadziła w latach 1950 – 1954 Teatr Polski. W Chicago jej Teatr Dramatyczny sięgał nawet po *Wesele* i *Dziady* (powtarzane kilkakrotnie w różnych latach, m.in. w roku 1968 „po haniebnym zakazie wystawiania sztuki w Polsce").

W Nowym Jorku, mimo że było tam wielu świetnych artystów, tylko okazjonalnie udawało się realizować większe polskie spektakle. Uczestniczyli w nich m.in. Maria Modzelewska, Ziemowit Karpiński, także Jan Lechoń. Krótko działał kabaret Zielony Balonik, zainicjowany przez Wacława Solskiego. Warto odnotować istnienie w połowie lat pięćdziesiątych polskiego programu telewizyjnego (staraniem ks. Wojciecha Rojka), w którym z reguły emitowano sekwencje teatralne (fragmenty sztuk, inscenizowane obrzędy). Świętem teatralnym było rocznicowe wystawienie *Pana Tadeusza* we współpracy z aktorami z Londynu.

Wyjątkową inicjatywą był dwuosobowy zespół „najmniejszego w Stanach" Teatru im. H. Modrzejewskiej, prowadzony przez Leonidasa Dudarewa Ossetyńskiego. Wspólnie z Lidią Próchnicką objeżdżał on przez dwa lata (1955 – 1957) setki miejscowości w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie z programem składanym (Fredro, Hemar i najbardziej poruszająca widownię *Pieśń o powstaniu* Zbigniewa Jasińskiego).

W Ameryce Południowej powojenną działalność polskich zespołów teatralnych trzeba kojarzyć przede wszystkim z nową emigracją z Anglii do Argentyny. W 1949 r. powstał w Buenos Aires Teatr Rozmaitości założony przez Kazimierza Krukowskiego (od 1951 r. nazywał się Nasz Teatr); zespół działał także po wyjeździe Krukowskiego do Polski w 1956 r. (prowadziła go do 1965 r. Waleria Fuks). Wystawiono kilkadziesiąt premier, co stawia ten teatr na czołowym miejscu wśród scen pozakrajowych (po Londynie). O teatrze Polskim Zbierzowskiej-Frydrych wspomniano wcześniej.

Małe polskie grupy dramatyczne działały na terenie Brazylii (Kurytyba, Sao Paolo), także w Wenezueli (Caracas).

Zanikające ślady polskiego teatru odnajdą się w Indiach (likwidowane obozy dla polskiej młodzieży), w Nowej Zelandii (nowa emigracja) i w innych, czasem niespodziewanych miejscach.

W Australii polskie teatry powstały w połowie lat pięćdziesiątych w Sydney, Melbourne, Adelajdzie i w kilkunastu mniejszych ośrodkach (wcześniej w Australii pojawiły się jedynie okazjonalne polskie przedstawienia amatorskie, sięgające tradycją XIX w.).

Lata 1955–1989. W okresie tym nastąpiło ponowne otwarcie kultury polskiej na świat. Teatry krajowe mogły już gościnnie występować za granicą, obce zespoły gościły w Polsce. (Oficjalnymi wizytami polskich zespołów teatralnych nie będziemy się tu zajmować, nie tylko ze względu na brak miejsca, lecz i dlatego, że są one stosunkowo dobrze znane i udokumentowane od sezonu 1959/1960 w *Almanachu sceny polskiej*).

Wydarzenia polityczne lat 1956, 1968, 1970, 1980, by wymienić tylko najważniejsze z naszego punktu widzenia, powodowały, że z kraju wyjeżdżali dość licznie młodzi aktorzy. Tylko niewielu z nich trafiało na sceny obcojęzyczne; większość usiłowała włączyć się w tradycyjny model teatru polskiego poza krajem – zwracającego się do publiczności polonijnej. Szczęśliwie, coraz bardziej normalne stawały się występy gościnne (też prace reżyserskie) artystów polskich w teatrach polskich pozakrajowych, co stwarzało nadzieje na ukształtowanie się nowego sposobu działania tych zespołów. Miały one tym większe szanse istnienia, nie tylko w odbiorze publiczności polonijnej, że gościnne występy zespołów krajowych dobrze na ogół zapisywały się w pamięci widzów.

Korzystając z pewnej liberalizacji polityki narodowościowej władz ZSRR, polskie teatry powstały we Lwowie, Wilnie, Kownie.

Najpoważniejszym ośrodkiem teatralnym polskim poza krajem był jednak nadal Londyn. Obok kontynuującego działalność Teatru Polskiego ZASP powstały teatry nowe, także grające systematycznie: scena młodzieżowa Pro-Arte, założona w 1954 r. przez Olgę Żeromską (do roku 1987 teatr dał 35 premier, mimo przerwy w latach 1962 – 1968) i Teatr dla Dzieci i Młodzieży Syrena prowadzony od roku 1959 przez Reginę Kowalewską (do 1987 r. 37 premier, z czego aż 23 na podstawie tekstów zamówionych przez teatr). Wreszcie, w roku 1983 w budynku POSK rozpoczął działalność Teatr Nowy, prowadzony przez Urszulę Święcicką; korzystał on często z gościnnych występów artystów krajowych. Tylko w przypadku Londynu można mówić o tak ważnych elementach życia teatralnego, jak krytyka czy konkursy dramatyczne.

Niezbyt szczęśliwie prowadzona była krajowa polityka teatralna wobec Polonii (o ile w ogóle można mówić o polityce). Zbyt często środowiska polskie poza krajem odwiedzane były przez zespoły o niskim poziomie artystycznym, często nastawione wyłącznie na zysk.

Różnego rodzaju czynniki sprawiły, że stopniowo obumierał poza krajem ruch polskich teatrów amatorskich. Jest to – jak się wydaje – zjawisko ogólniejsze. Wyjątkiem jednak są zespoły szkolne (spektakl teatralny wykazuje dalej swą przydatność dydaktyczną), które istnieją przy szkółkach sobotnio-niedzielnych, również w instytucjach o ustabilizowanym charakte-

Do usług madame Fryderyka Jarosy'ego, Teatr Aktora, Londyn 1952

rze, jak np. Polonijne Zakłady Naukowe w Orchard Lake w stanie Michigan w Stanach Zjednoczonych. Także na Ukrainie i na Litwie powstawały teatrzyki szkolne (we Lwowie AS i Raj oraz w Wilnie czy w Jasiunci na Litwie, gdzie działał polski Teatr Poezji).

Wiele zespołów tworzono dla jednej czy dwóch premier, często o charakterze składankowym (kabaretowym, rewiowym); tak było wielokrotnie w Chicago w latach osiemdziesiątych. Zakładane z zamiarem trwałego, systematycznego działania nie potrafiły przetrwać dłużej niż kilka miesięcy. Charakterystyczny jest tu przykład działającego w latach siedemdziesiątych prawdziwie ambitnego polskiego zespołu rewiowego Ryszarda Mrotka Wiatraki Wyobraźni w Hartford w stanie Connecticut w Stanach Zjednoczonych. Schemat ten przełamują tylko dwa zespoły: Teatr Polski Ireny Habrowskiej w Kanadzie i Teatr im. H. Modrzejewskiej Tyszkiewiczów w Kalifornii. Pierwszy wystawił m.in. *Taniec śmierci* Strindberga w gościnnej reżyserii Jana Świderskiego, a potem Wojtyły *Przed sklepem jubilera*. Drugi często korzysta z usług aktorów z kraju przyjeżdżających do Stanów Zjednoczonych (z zespołem pracuje Barbara Krafftówna).

Zupełnie inne realia ukształtowały byt polskich teatrów w czeskim Cieszynie, we Lwowie, Wilnie i w Kownie. Wyrosły one z autentycznych

potrzeb rdzennych grup polskich. Świadczy o tym przykład zawodowej Sceny Polskiej w Cieszynie, której powstanie (w październiku 1951) poprzedziła działalność około 80 zespołów amatorskich. Miały one instytucjonalne wsparcie w Polskim Związku Kulturalno-Oświatowym. Ambitnie prowadzona scena polska teatru w Czeskim Cieszynie ma wszelkie dane ku temu, by wypracować nowy model sensownego i bezkonfliktowego współistnienia teatrów różnych narodowości w jednym środowisku, nawet w jednym gmachu teatralnym. Takie niebanalne inicjatywy, jak np. Festiwal na Granicy, wystawienie *Emigrantów* Mrożka w polsko-czeskiej obsadzie wspierają te szanse. Należy też zaznaczyć, że powstanie teatru zawodowego nie osłabiło działalności młodzieżowych zespołów amatorskich, które od wielu już lat spotykają się na dorocznej imprezie Melpomenki.

We Lwowie teatr polski powstał wykorzystując wcześniejsze próby szkolne prowadzone przez Piotra Hausvatera. Działalność inaugurował w roku 1958, a trzy lata później uzyskał status teatru oficjalnego i mógł używać nazwy Polski Teatr Ludowy. Rozwój nastąpił za dyrekcji Zbigniewa Chrzanowskiego, kontynuowanej przez Walerego Bortiakowa. Warte odnotowania jest to, że sięgając po trudny repertuar polski (Mrożek, a zwłaszcza Różewicz) teatr zyskał sobie uznanie nie tylko polskiej publiczności. Wręcz w kategoriach symbolu można odczytywać fakt, iż wrośnięty w zespół i szczerze mu oddany Bortiakow jest zamieszkałym we Lwowie Rosjaninem.

W Wilnie polski teatr amatorski powstał w 1962 r. z inicjatywy A. Czeremisa. Niebawem jego dyrekcję przejęła Irena Rymowicz, która dbała o różnorodność repertuaru (obok sztuk polskich, także litewskie, rosyjskie). Zespół mógł od 1980 r. używać nazwy Polski Teatr Ludowy, co było świadectwem nie tylko wyższego statusu artystycznego, ale i stabilniejszej sytuacji prawno-finansowej. Obok tego teatru działał, utworzony niemal równocześnie, Polski Zespół Amatorski przy wileńskim Klubie Medyka. Przez długi czas prowadziła go Jadwiga Stróżewska, potem polonistka Lilla Kiejzik. Słabiej zaznaczyła się obecność amatorskiego teatru dramatycznego przy Klubie Pracownika Łączności.

W Kownie działały dwa polskie zespoły: Amatorzy Sceny Polskiej przy Klubie Związków Zawodowych Pracowników Przedsiębiorstw Komunalno-Bytowych (w latach 1967 – 1971) i Polski Zespół Dramatyczny przy kombinacie Inkarnas (lata sześćdziesiąte).

Interesującym przyczynkiem może być informacja o działalności teatralnej przy polskiej bazie budowy rurociągu surguckiego w Nowopołocku (przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, gdzie reżyserem był M. Obtułowicz.

Na koniec tego przeglądu godzi się podać kilka informacji o przedstawieniach polskich w Australii. Wydaje się, że w tym odległym od innych skupisku polonijnym pewne procesy zachodzą jakby, z opóźnieniem. I tak dopiero w latach pięćdziesiątych notujemy bardziej systematyczną działalność teatrów polskich w Sydney (ich repertuar przypomina sceny przedwo-

jenne: Żeromski, Iwaszkiewicz, Szaniawski); istniały tam również polskie kabarety Zielony Kangur i Zielony Salonik.

Podobnie było w Melbourne, gdzie Janina Dobrostańska założyła teatr dramatyczny Zachęta, a Danuta Flisowa teatr Ogniwo; oba działały potem wspólnie; w repertuarze znów Żeromski, Morstin i Kruczkowski. Inne zespoły nawiązywały do jeszcze dawniejszych tradycji sięgając np. po *Kordiana* (teatr Prolog, 1978); także w Melbourne istniał polski kabaret.

W Adelajdzie przy Polskim Klubie Kulturalno-Towarzyskim powstał w 1957 r. Teatr Polski, kierowany przez Henryka Krzymuskiego. Zespół działał dosyć systematycznie, realizował głównie repertuar patriotyczny; wystawił także sporo komedii.

Mniej aktywne były teatry dramatyczne w Blacktown (lalkowy), Northam (grano kilka polskich klasycznych komedii), Newcastle, Canberze, Horbath, Perth i Geelong.

W omawianym okresie szczególne znaczenie miały lata osiemdziesiąte. Ogłoszenie stanu wojennego w grudniu 1981 r. wywałało kolejną falę emigracji z Polski. Wśród pogrudniowych emigrantów politycznych i ekonomicznych znalazła się znaczna grupa ludzi teatru. Część z nich, na ogół artyści znani i uznani, kontynuowała pracę twórczą włączając się w życie teatralne kraju osiedlenia (np. Andrzej Seweryn). Inni powracali do teatru po kilku latach pracy zarobkowej, zakładając polskie zespoły, najczęściej amatorskie.

Szczególny przypadek stanowi w tej grupie emigrantów Jerzy Grotowski. Po opuszczeniu Polski w 1982 r. kontynuował swe poszukiwania teatralne w USA i we Włoszech. I choć prace Grotowskiego prowadzone są w grupie międzynarodowej, to nie ulega wątpliwości, że nadal stanowią cząstkę teatru polskiego.

Inny specyficzny przypadek to kilkuletnia działalność emigracyjna Teatru Ósmego Dnia. Po delegalizacji zespołu w 1984 r. jego członkowie opuścili Polskę i, pokonawszy liczne trudności, w 1987 r. wznowili działalność we Włoszech. Po 1989 r. Teatr wrócił do Poznania.

P o 1 9 8 9. Upadek komunizmu w Polsce miał przełomowe znaczenie także dla polskiego teatru za granicą. Zlikwidowane zostały bariery polityczne oddzielające Polskę od innych krajów świata. Kultura polska została włączona do powszechnego obiegu. Ten proces otwarcia i swobodnej wymiany wzmacnia dążenie do integracji europejskiej (w odniesieniu do teatru tendencję tę reprezentuje Unia Teatrów Europy, której członkiem od stycznia 1994 jest Stary Teatr z Krakowa).

Na skutek zmian politycznych wybitni artyści polscy mogą bez przeszkód brać udział w przedsięwzięciach realizowanych na scenach obcych. Najbardziej spektakularny sukces w tym zakresie odniósł Andrzej Seweryn, który jako pierwszy Polak został przyjęty w poczet aktorów Commédie Française (czerwiec 1993). Wysoko oceniana jest też praca i osiągnięcia Jerzego Stuhra (Włochy) i Jerzego Radziwiłowicza (Francja).

Odzyskanie przez Polskę suwerenności przyniosło też faktyczne zakończenie misji teatru emigracyjnego. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie scen londyńskich. Pozbawione motywacji politycznej musiały stawić czoła z jednej strony niedostatkom finansowym, z drugiej postępującemu kurczeniu się widowni. Chcąc ratować się przed niekorzystnymi tendencjami jeszcze w latach osiemdziesiątych kierownictwo Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie wyposażyło swoją scenę w aparaturę do tłumaczenia na język angielski.

Usiłowania te nie zdołały zapobiec stopniowemu zamieraniu polskiego życia teatralnego w Londynie.

Nowym zjawiskiem w polskim życiu teatralnym poza krajem są powstające w latach dziewięćdziesiątych zespoły wyraźnie zmierzające ku modelowi teatru etnicznego, nastawione nie tyle na podtrzymywanie rodzimej kultury, ile na działalność artystyczną analogiczną do prowadzonej przez krajowe zespoły określane mianem alternatywnych. I tak w 1992 r. w Nowym Jorku powstała Polska Grupa Teatralna. W jej skład weszli polscy aktorzy zawodowi mieszkający w USA. Zarówno założyciel zespołu, Ireneusz Wykurz, jak i poszczególni członkowie, na co dzień pracują w zawodach nieteatralnych, działalność sceniczną prowadząc z potrzeby ducha. Pierwszą premierą PGT była *Zabawa* Mrożka (31 października 1992), a największym sukcesem *Kram z piosenkami* Schillera (14 marca 1993).

Inny teatr o podobnym charakterze powstał w Szwecji w 1993 r. jako Polskie Towarzystwo Teatralne. Jednym z jego założycieli), a zarazem kierownikiem artystycznym, jest Marek Terpiłowski. Inauguracyjne przedstawienie *Kata* wg Lagerkvista odbyło się 10 czerwca 1993 r. Dwa lata później teatr zaprezentował *Pastorałkę* Schillera (16 lutego 1995), a 6 czerwca 1996 r. miała miejsce premiera *Sonaty Belzebuba* Witkiewicza.

Próba podsumowania

Trudno o zwięzłe podsumowanie zebranych w haśle informacji. Zwraca uwagę rozmaitość opisywanych działań: prawdziwie artystyczne sąsiadują z poczynaniami nieporadnych amatorów, imprezy ciągłe z wydarzeniami sporadycznymi. Trudno jednak, aby było inaczej. Funkcje, jakie pełni teatr poza krajem, sam sposób jego istnienia, warunkuje wiele czynników. Podejmowanie działań motywują różne potrzeby i różne cele. Także gościnne występy zespołów z kraju spełniają się inaczej, gdy kraj jest niepodległy, i inaczej, gdy niepodległy nie jest; są zależne od ustroju politycznego państwa, od jego pozycji międzynarodowej i stosunków z emigracją, od polityki wobec państw, na których terenie znajdują się najważniejsze skupiska ludności polskiej poza krajem, zwłaszcza grupy autochtoniczne. Działania teatralne są zależne od widza, od jego przygotowania do odbioru. Od bardzo wielu jeszcze innych czynników.

Podobnie skomplikowane uwarunkowania towarzyszą działalności (niektórych przynajmniej) zespołów pozakrajowych. Pod uwagę trzeba tu brać co najmniej możliwości materialne prowadzenia działalności teatralnej, zaplecze artystyczne, ogólne warunki polityczne. Inne znaczenie ma wystawienie sztuki Fredry czy Mrożka w Stanach Zjednoczonych, a inne we Lwowie, ranga wydarzenia zależy mniej od jego walorów artystycznych, bardziej od kontekstu historycznego i politycznego. Mrożek grany w Londynie i Chicago, gdy w kraju obowiązywał zakaz wystawiania jego sztuk, ma znów znaczenie zgoła wyjątkowe.

Wspólna pozostaje zawsze podstawowa, uniwersalna wartość teatru – stwarzającego możliwość bycia razem, możliwość przeżycia, aranżowanego w jakimś określonym celu. W przypadku omawianego zjawiska trzeba tę podstawową funkcję definiować bardziej szczegółowo – w kategoriach narodowościowych wyrażających się w języku, często również w narodowym repertuarze. Interesują nas tutaj zjawiska teatralne kreowane w języku polskim niezależnie od miejsca ich spełnienia. Zauważmy więc, że podobnie jak różna była treść, jakość, cele podejmowanych imprez, tak różny był używany w nich język – zawsze polski, lecz raz literacki, kiedy indziej żargonowy, raz wycyzelowany przez artystę słowa, kiedy indziej podany w sposób odbiegający od normy w stopniu utrudniającym zrozumienie. Czy jednak ma to większe znaczenie z punktu widzenia podstawowej zasady istnienia teatru poza krajem, czy decyduje o jakości więzi z odbiorcą teatru? Nie ma tu jednej odpowiedzi. Monolog Konrada może być w równym stopniu (choć na innej zasadzie) wzruszający i żywy w wykonaniu mistrza polskiego teatru narodowego, jak amatora z Wilna – wypowiadającego swój tekst z litewskim zaśpiewem.

Przyjmując prawdziwość powyższych stwierdzeń pozostaje nam zaakceptować generalny pogląd, że każda forma istnienia teatru poza krajem ma swoje uwarunkowania, które trzeba umieć określić i chcieć zrozumieć, by móc orzekać o sensie jej istnienia i spełnianych funkcjach. W przypadku teatru polskiego okoliczności historyczne i związane z nimi migracje ludności, uwarunkowania ustrojowe, wreszcie ekonomiczne, spowodowały, iż obraz, jaki otrzymujemy, jest wyjątkowo zróżnicowany. Jego elementy, pozornie niezborne, spaja wspólny podkład: polskość wyrażająca się poprzez język ojczysty. Niemała w tym zasługa teatru, że polszczyzna mogła przetrwać tak długo w Mandżurii i w Australii, w Londynie i w Kalifornii. Nie tylko przetrwać, ale zainteresować wielu obcych widzów – zjednując przyjaciół, osłabiając uprzedzenia, nawet bariery graniczne. Taki był podstawowy sens nie tylko gościnnych występów zaspołów krajowych, lecz i działań czołówek żołnierskich, pokazywania polskich oper w Chicago, imponującej pracy scen polskich w Czeskim Cieszynie, we Lwowie, w Wilnie, Kownie i wielu innych miejscach na świecie.

Bibliografia

BAZYLOW Ludwik, 1984, *Polacy w Petersburgu,* Wrocław.
BUDZYŃSKI Wiktor, 1947, *Na wojennej Lwowskiej Fali,* Wielka Brytania.
BYŁ TEATR Nasza Buda (kronika zespołu), b.d. [odbitka w Zakładzie Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego].
CHCIUK Andrzej, 1976, *Teatr polski w Australii,* „Pamietnik Literacki", t. I, Londyn.
CIECIERSKI Jan, 1989, *Zwykłe życie aktora,* Kraków.
CUD nad Tamizą. 25 lat Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Wielkiej Brytanii, 1989, Londyn.
CZACHOWSKA Jadwiga i współautorzy, 1986, *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia,* t. III, Wrocław.
HABROWSKA-JELLACZYC Irena, TOMASZEWSKI Adam, 1987, *Ze sceny i estrady,* Toronto.
JEWSIEWICKI Władysław, 1979, *Polska emigracja artystyczna w Rosji 1914 – 1922,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego", s. 1, z. 33.
KIEC Izolda [w druku], *Teatr służebny polskiej emigracji po 1939 roku. Z dziejów idei* [tam obszerna, najnowsza bibliografia dotycząca sceny londyńskiej].
KOZŁOWSKI Józef, 1982, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878 – 1914,* Kraków.
KRUKOWSKI Kazimierz, 1987, *Z Melpomeną na emigracji,* Warszawa.
MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1969, *Teatr czasu wojny 1939 – 1945,* Warszawa.
MIRECKI Wiesław, 1984, *Wozem Tespisa po obcych drogach,* Warszawa.
MONOGRAFIA Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w CSRS 1947 – 1962, Ostrawa.
ORZECHOWSKI Emil, 1989, *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych,* Kraków.
„PAMIĘTNIK TEATRALNY", 1983, nr 1/4 (teatr okresu wojny); 1988, nr 1/2 (teatr w Londynie).
POLACY w Południowej Australii 1948 – 1968, 1971, Adelajda.
RATAJCZAK Dobrochna (red.), 1994, *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939 – 1989*, Poznań.
SIEROCKA Krystyna, 1966, *Z kulturalnych i literackich dziejów lewicy polskiej w ZSRR w okresie dwudziestolecia międzywojennego,* Warszawa.
SIVERT Tadeusz (red.), 1988, *Dzieje teatru polskiego,* t. IV, *Teatr polski w latach 1890 – –1918,* t. I – II, Warszawa.
WALDEN Jerzy, 1964, *Teatr potrzebny,* Warszawa.

KRYTYKA TEATRALNA

Joanna Godlewska, Rafał Węgrzyniak

1900 – 1918 * 1918 – 1939 * 1939 – 1945 * 1945 – 1956 * 1956 – 1970 * 1970 – 1981 * 1982 – 1989 * 1989 – 1997

1900 – 1918

Krytykę teatralną, a więc działalność pisarską poświęconą współczesnemu życiu teatralnemu, analizie i ocenie wartości poszczególnych przedstawień, której celem jest wpływanie zarówno na gust publiczności, jak i na poczynania teatru, najintensywniej uprawiano w tym okresie w Krakowie i we Lwowie. W miastach tych bowiem kształtował się nowoczesny teatr polski, wprowadzano na scenę dramaturgię modernistyczną obcą i rodzimą, zarówno naturalistyczną, jak i symbolistyczną, odbywały się prapremiery, uznawanych wcześniej za niesceniczne, dramatów romantycznych oraz utworów Stanisława Wyspiańskiego. Działające w nowych budynkach teatry miejskie przyciągały uwagę opinii publicznej, dochodzące zaś do głosu pokolenie modernistów starało się z nich uczynić przybytki sztuki, w których mógłby się odrodzić teatr tragiczny. Pojęcie o ówczesnych oczekiwaniach w stosunku do teatru dają teksty Ostapa Ortwina *O teatrze tragicznym* (1902), Stanisława Brzozowskiego *Teatr krakowski* (1905) czy Leona Schillera *Drogowskazy teatru krakowskiego* (1913), w których została zarysowana idea polskiego teatru monumentalnego.

Dominującym typem recenzji teatralnej było, ukazujące się nazajutrz albo w kilka dni po premierze, sprawozdanie w dzienniku. Łączyło ono elementy omówienia przedstawionego dramatu, oceny gry aktorskiej i elementów inscenizacji z relacją z premierowego wieczoru. Autorami ich byli przede wszystkim dramatopisarze (Gabriela Zapolska, Jan August Kisielewski, Lucjan Rydel, Włodzimierz Perzyński, Jerzy Żuławski), początkujący literaci (Adam Grzymała-Siedlecki, Adolf Neuwert-Nowaczyński, Karol Irzykowski, Stanisław Womela, Stanisław Lack, Kornel Makuszyński), przyszli twórcy teatralni (Leon Schiller de Schildenfeld, Teofil Trzciński, Ryszard Ordyński) czy w końcu zawodowi dziennikarze (Rudolf Starze-

wski, Konrad Rakowski, Witold Noskowski, Marian Jastrzębski). Ponieważ piszący propagowali modernistyczną dramaturgię, najwięcej uwagi poświęcali idei utworu literackiego, mniej natomiast interesowała ich realizacja sceniczna. Recenzja często miała charakter obszernego studium literackiego (omówienie *Wesela* Wyspiańskiego, dokonane przez Rudolfa Starzewskiego, było publikowane aż w pięciu numerach „Czasu"). Odczucia doznane podczas spektaklu zapisywano, zgodnie z literackim gustem epoki, językiem poetyckim. W pogardzie były rutynowe oceny recenzenckie stosowane nagminnie przez, pisującego w krakowskim „Głosie Narodu", Władysława Prokescha. Komunały owe zebrał Adolf Nowaczyński w *Vademecum dla recenzentów teatralnych – Mały Prokesch* (1903).

Rzeczowością opisu przedstawienia, a zwłaszcza gry aktorskiej, odznaczały się sprawozdania zatytułowane *Teatr krakowski* ogłaszane przez, historyka z zawodu, Feliksa Konecznego w latach 1896 – 1905 na łamach konserwatywnego „Przeglądu Polskiego". W swych sprawozdaniach Koneczny pragnął osiągnąć zgodny z duchem pozytywistycznej nauki obiektywizm. Sądy swe formułował z właściwą uczonemu ostrożnością i poczuciem odpowiedzialności, po długotrwałym namyśle i dogłębnej analizie. W swych próbach utrwalania przedstawień, a zwłaszcza ról aktorskich, był całkowicie odosobniony. Po Konecznym sprawozdania do „Przeglądu Polskiego" pisywał m.in. Józef Flach (1905 – 1907). Autorem podobnych sprawozdań ogłaszanych co miesiąc w socjalistycznej „Krytyce" był jej redaktor, Wilhelm Feldman, najwięcej uwagi poświęcający społecznej roli teatru.

Warszawa nie znała, podobnej jak w Krakowie i we Lwowie, wymiany sądów i opinii, ideowych sporów związanych z życiem teatralnym. Pewną zmianę tego stanu rzeczy przyniosła dopiero rewolucja 1905 r., kiedy po liberalizacji cenzury możliwe stało się wprowadzenie na sceny wcześniej zakazanych dramatów narodowych czy też sztuk współczesnych poruszających drażliwe kwestie społeczne. Pojawiła się też możliwość tworzenia prywatnych przedsiębiorstw teatralnych, a tym samym złamania monopolu Warszawskich Teatrów Rządowych. Powszechne stało się też przenoszenie się aktorów z zaboru austriackiego do rosyjskiego, a tym samym uległy też upowszechnieniu dokonania teatrów krakowskiego i lwowskiego. Krytykę teatralną cechowała jednak bezideowość, rutyna recenzencka i uwikłanie w zakulisowe rozgrywki. Złą sławę zdobyli zwłaszcza trzej recenzenci: Władysław Rabski z „Kuriera Warszawskiego" oraz Wacław Grubiński i Kazimierz Ehrenberg z „Kuriera Porannego". W tygodnikach pisywali m.in. Czesław Jankowski („Tygodnik Ilustrowany") i Stefan Krzywoszewski („Świat"). Literackim poziomem i dobrym smakiem odznaczały się publikowane na łamach „Nowej Gazety" w latach 1906 – 1918 recenzje Jana Lorentowicza, starającego się naśladować krytyków francuskich. Jeszcze gorzej wyglądała sytuacja w innych miastach zaboru rosyjskiego. Wśród prowincjonalnych recenzentów na uwagę zasługuje Stanisław Łapiński

ogłaszający w latach 1898 – 1914 omówienia łódzkich przedstawień na łamach „Rozwoju".

W okresie tym nie dostrzegano walorów literackich czy też dokumentacyjnych recenzji teatralnych. Przypadki gromadzenia ich i wydawania w osobnych tomach były nader rzadkie. Publikacji takich doczekały się recenzje Jana Augusta Kisielewskiego (*Życie dramatu*, 1907), Kornela Makuszyńskiego (*Dusze z papieru*, 1911) i Gabrieli Zapolskiej (*I Sfinks przemówi... Wieczory teatralne*, 1923). Niektóre recenzje ogłaszane w tym okresie przez Jana Lorentowicza weszły do edycji *Dwadzieścia lat teatru* (1929 – 1935). Krakowskie recenzje Leona Schillera znalazły się w tomie jego pism *Na progu nowego teatru, 1908 – 1924* (1978, w opracowaniu Jerzego Timoszewicza). Wybór sprawozdań Feliksa Konecznego z lat 1896 – 1905 przygotował Kazimierz Gajda (*Teatr krakowski*, 1994). W zbiorze dzieł Karola Irzykowskiego ukazały się jego *Pisma teatralne 1896 – 1939. Recenzje, artykuły, felietony, listy otwarte* (1995 – 1997, zebrane przez Janinę Bahr z pomocą Barbary Winklowej).

Rafał Węgrzyniak

1918 – 1939

Krytyka teatralna dwudziestolecia międzywojennego charakteryzowała się ogromną rozmaitością stylistyk, upodobań estetycznych, ideologii. Nic dziwnego, drukowano bowiem ogromną liczbę recenzji. Dział teatralny miała każda niemal gazeta codzienna, to samo dotyczyło większości czasopism zajmujących się szeroko pojmowaną humanistyką. Recenzje teatralne pisywała wówczas, czasem regularnie, czasem sporadycznie, większość publicystów czy eseistów interesujących się kulturą, z których część była także ludźmi nauki (między innymi – Emil Breiter, Stefan Kawyn, Jan Lorentowicz, Zygmunt Łempicki, Leon Pomirowski, Władysław Rabski, Tadeusz Sinko, Jan Emil Skiwski, Jerzy Stempowski), znanymi pisarzami (pośród nich Jerzy Andrzejewski, Wacław Grubiński, Adam Grzymała-Siedlecki, Kornel Makuszyński, Bolesław Miciński, Jan Nepomucen Miller, Adolf Nowaczyński, Jan Parandowski, Karol Hubert Rostworowski, Julian Wołoszynowski), krytyki drukowali czasem także ludzie zajmujący się teatrem w praktyce (jednym z najważniejszych, choć pisującym sporadycznie, był Wilam Horzyca).

W ciągu całego dwudziestolecia na co dzień generalnie przeważała forma, dająca się zbiorczo określić mianem felietonu teatralnego, w którym zazwyczaj tworzywo literackie stanowiło główny punkt zainteresowania autorów, kształt teatralny spektaklu bywał natomiast omawiany raczej pobieżnie. Nader często teksty takie wychodziły spod piór znanych literatów, z których kilku nadało swoim quasi-recenzjom stylistykę bardzo oryginalną i charakterystyczną.

Mistrzem felietonu teatralnego o rysach socjologicznych nazywa się Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Boy pisywał recenzje przez ponad dwadzieścia lat, omawiał przedstawienia przede wszystkim krakowskie i warszawskie w takich pismach, jak „Czas", „Kurier Poranny", „Ilustrowany Kurier Codzienny". Jego teksty o teatrze ukazywały się także w zbiorach książkowych: *Flirt z Melpomeną*, *Okno na życie*, *Ludzie i bydlątka*, *Reflektorem w serce*, *Romanse cieniów*, *Krótkie spięcia*, *Murzyn zrobił...*, *1001 noc teatru*. Jego recenzje, skierowane nie do elit, lecz do ogółu czytającej publiczności, pisane były językiem potocznym, barwnym, właśnie – felietonowym. Trzonem recenzji Boya bywało zwykle swobodne streszczenie dramatu, inkrustowane i obudowywane rozważaniami – które niekiedy przybierały formę anegdoty – natury społecznej, politycznej, obyczajowej. Sprawozdania teatralne często stawały się dlań także kolejnym polem do kontynuowania głośnych reformatorskich kampanii, przede wszystkim związanych ze sferą dotyczącą obyczaju. Walory czysto artystyczne i teatralne zajmowały Boya w daleko mniejszym stopniu; wprawdzie nierzadko komentował lakonicznie grę aktorską, natomiast sporadycznie tylko wspominał o kształcie inscenizacyjnym przedstawienia.

Obok Boya najpopularniejszym zapewne felietonistą teatralnym międzywojnia był Antoni Słonimski, który drukował swoje recenzje przede wszystkim w „Wiadomościach Literackich", od 1924 aż do 1939 (wybór tych tekstów ukazał się po wojnie w dwóch edycjach zatytułowanych *Gwałt na Melpomenie*). Jego znakiem firmowym stał się złośliwy, agresywny styl i ostry dowcip. Punkt wyjścia, podobnie jak u Boya, stanowił przeważnie materiał literacki, zazwyczaj dość lapidarnie charakteryzowany i opatrywany zawsze wyraźnym znakiem wartościującym, dodatnim lub ujemnym; dramat i przedstawienie poddawane były jednoznacznej, bezapelacyjnej ocenie. Duża część recenzji z konkretnych przedstawień stawała się pretekstem do staczania wytrwałych batalii, w toku których Słonimski walczył przede wszystkim z miernymi, jego zdaniem, dramatopisarzami, z polityką teatralną magistratu warszawskiego, a także z dyrektorami poszczególnych scen.

Żywe zainteresowanie teatrem przejawiali również inni członkowie grupy Skamandra (znanej z demonstracji urządzanych podczas premier). Spory dorobek recenzencki mieli na swoich kontach Jan Lechoń (teksty swe zamieszczał m.in. w: „Pro Arte et Studio" i „Pro Arte", „Sowizdrzale", „Kurierze Porannym", „Wiadomościach Literackich"; zebrano je po wojnie w tomie *Cudowny świat teatru*) i Kazimierz Wierzyński (w latach 1932–1939 stały recenzent „Gazety Polskiej"; jego rezenzje opublikowano po wojnie w książce *Wrażenia teatralne*).

Z takim stylem uprawiania krytyki teatralnej, jaki reprezentowali Boy, Słonimski oraz cały krąg „Wiadomości Literackich", konsekwentnie polemizował Karol Irzykowski, uznawany za jednego z najprzenikliwszych publicystów teatralnych (pisywał między innymi w „Skamandrze", „Trybu-

nie", „Robotniku", „Pionie" i „Roczniku Literackim", po wojnie opublikowano zbiór jego tekstów o przedstawieniach pod tytułem *Recenzje teatralne*). Poglądy Irzykowskiego na teatr stanowiły część jego rozbudowanej, oryginalnej teorii kultury. Uprawiał krytykę, którą można by określić jako intelektualną, w dogłębnych analizach tropił przede wszystkim myśl i treści filozoficzne dramatu, którym przyznawał rangę najwyższą w swojej hierarchii wartości artystycznych. Interesowała go na scenie literatura, ale za równie ważny czynnik konstytutywny teatru uważał grę aktorską – jej poziom w dużej mierze decydował o jego ocenie przedstawienia.

W dwudziestoleciu międzywojennym bardzo często zdarzało się, że w recenzjach teatralnych, na marginesie lub w sposobie oświetlenia problematyki przedstawienia, które niosło treści aktualne, autorzy ujawniali swoje poglądy. Bywało też i tak, że artykuły dotyczące teatru traktowano wyłącznie jako znakomitą broń w walce politycznej. Recenzji, w których oceny były przede wszystkim dyktowane względami ideologicznymi, powstawało zapewne najwięcej w obozie dość nieprecyzyjnie określanym jako „narodowy". Do najbardziej wojowniczych publicystów teatralnych tych ugrupowań zaliczyć należy Stanisława Pieńkowskiego pisującego przede wszystkim w „Gazecie Warszawskiej" (który nazywał siebie „żołnierzem na odcinku kultury teatralnej przeciwko Żydom"), Stanisława Piaseckiego, redaktora „ABC" i „Prosto z mostu" oraz Zygmunta Wasilewskiego (piszącego przede wszystkim w „Myśli Narodowej").

Zdarzało się jednak, że w pismach propagujących jakieś idee pojawiały się recenzje, w których kwestie ideologiczne zdecydowanie odsuwano na plan dalszy. Tak było w przypadku wydawanego po polsku syjonistycznego dziennika „Nasz Przegląd" (wychodzącego w latach 1923 – 1939), na którego łamach recenzje teatralne publikował redaktor tej gazety Jakub Appenszlak. Zajmował się on zarówno scenami żydowskimi, jak polskimi i chociaż dawał wyraz swoim poglądom także w artykułach o teatrze, hołdował przy tym jednak zasadzie zdecydowanego rozdziału kryteriów artystycznych od ideologicznych. Appenszlak preferował, podobnie jak większość ówczesnych recenzentów, formę relacji felietonowo-dziennikarskiej, jednakże wyraźnie traktował przedstawienie jako samoistne dzieło sztuki, stosując się w ten sposób po części do zasad propagowanych przez nową naukę – teatrologię.

Najwybitniejszymi prawodawcami tego teatrologicznego kierunku, a zarazem praktykami wprowadzającymi rewolucyjne zmiany w dziedzinie krytyki teatralnej, byli w dwudziestoleciu: Wiktor Brumer, Bohdan Korzeniewski, Tymon Terlecki, Władysław Zawistowski. Ich teksty teoretyczno-naukowe, wypowiedzi w dyskusjach, a także artykuły krytyczne upowszechniały założenia nowej szkoły, propagującej przede wszystkim pojęcie autonomiczności teatru. W rozważaniach dotyczących recenzji postulowano stworzenie specjalnych narzędzi do badania i opisu przedstawienia; dotąd warsztat krytyka teatralnego najczęściej niewiele różnił się od warsztatu

krytyka literackiego. Wedle założeń teatrologicznych recenzent powinien traktować równorzędnie wszystkie składniki dzieła teatralnego: słowo zostało uznane za jeden z elementów, wcale nie dominujący, lecz jedynie, wraz z inscenizacją, reżyserią, aktorstwem, scenografią, muzyką, współtworzący spektakl. Zadanie recenzenta-teatrologa, który powinien być raczej człowiekiem teatru niż przedstawicielem publiczności, miało polegać na opisywaniu i analizie struktury widowiska jako całości.

Jednakże, jak już zostało powiedziane, wszystkie te propozycje nie miały większego wpływu na międzywojenną praktykę recenzencką; szersze zainteresowanie wśród publicystów teatrologia miała obudzić dopiero po wojnie.

1939 – 1945

Jest oczywiste, że podczas wojny i okupacji bujne w dwudziestoleciu życie teatralne oraz okołoteatralne przygasło. Mimo wszystko jednak działo się w tej dziedzinie sporo, a wielu krytyków nie zrezygnowało ze swoich zainteresowań, choć ich działalność różne teraz przybierała formy – jak choćby w przypadku Karola Irzykowskiego, który między innymi wygłaszał na tajnych spotkaniach wykłady dotyczące spraw teatru.

Bohdan Korzeniewski, obok Leona Schillera i Edmunda Wiercińskiego, stał się współzałożycielem i filarem jednej z najważniejszych instytucji kulturalnych państwa podziemnego: powstałej w 1940 r. Tajnej Rady Teatralnej, zorganizowanej pod egidą Delegatury Rządu. Rada, podobnie jak Związek Artystów Scen Polskich, podjęła uchwałę zakazującą ludziom teatru współpracy ze scenami koncesjonowanymi przez Niemców. Z inicjatywy TRT pisma konspiracyjne przez cały okres okupacji prowadziły intensywną kampanię polegającą na propagowaniu bojkotu jawnych teatrów i piętnowaniu tych artystów, którzy zdecydowali się na kolaborację. Tajna Rada Teatralna wspierała konspiracyjną szkołę, kontynuującą dzieło z okresu dwudziestolecia – Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, współdziałała z tajnymi scenami, zamawiała przekłady dramatów, książek o teatrze, szkice architektoniczne mających powstać po wojnie scen, ogłosiła wielki konkurs na sztukę teatralną, organizowała odczyty. Członkowie Rady pisali również i zamawiali prace teoretyczne, szczegółowo rozważające i projektujące kształt przyszłego polskiego życia teatralnego.

Podczas okupacji w oficjalnych polskich gazetach ukazywały się recenzje z bojkotowanych przez większość środowiska jawnych teatrów, jednak żaden ze znanych krytyków nie współpracował z „gadzinówkami". Sprawozdania teatralne pisywali amatorzy – dziennikarze tych gazet (między innymi Helena Wielgomasowa, Tadeusz Pękalski), z których każdy obsługiwał jedną konkretną scenę; podobno na porządku dziennym było opłacanie łapówkami przychylnych wzmianek. Warto wspomnieć, że w śro-

dowisku krytyków teatralnych zdarzyła się historia przypominająca sprawę Igo Syma (znanego aktora, tajnego współpracownika okupantów, zdemaskowanego i rozstrzelanego przez kontrwywiad ZWZ); przedwojenny sekretarz Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej i recenzent, Eugeniusz Świerczewski, okazał się agentem gestapo. Zamieszany w aresztowanie generała Stefana Roweckiego „Grota", został stracony z wyroku sądu AK.

Na ziemiach wschodnich, gdzie nie obowiązywał żaden formalny zakaz współpracy z instytucjami prowadzonymi lub tolerowanymi przez sowieckiego okupanta, rzeczy miały się nieco inaczej (kwestia ta zresztą do dziś nie doczekała się jednoznacznej, z punktu widzenia moralnego i historycznego, oceny). We Lwowie przebywał wówczas między innymi Tadeusz Boy-Żeleński, który pisywał, sporadycznie także recenzje teatralne, dla „Czerwonego Sztandaru" i „Nowych Widnokręgów".

W polskiej prasie konspiracyjnej drukowano stosunkowo często wzmianki dotyczące spraw teatralnych i omówienia tajnych przedstawień, między innymi w „Biuletynie Informacyjnym", „Kulturze Jutra", w „Rzeczypospolitej Polskiej", powstało nawet specjalne pismo poświęcone teatrowi lalkowemu, „Nasze Kukiełki". W krakowskim „Miesięczniku Literackim" recenzje pisali (oczywiście pod pseudonimami) Tadeusz Kudliński i Tadeusz Kwiatkowski, w warszawskim piśmie „Sztuka i Naród" publikował Wacław Bojarski, a w „Nurcie" ogłaszał swoje szkice Wilam Horzyca. Artykuły dotyczące teatru i pisma teatralne ukazywały się także w niektórych oflagach i stalagach (na przykład w obozie jenieckim w Murnau wydano 25 numerów czasopisma „TO" – czyli Teatr Obozowy).

Krytycy-uchodźcy w gazetach i czasopismach polskich, ukazujących się za granicą, publikowali artykuły o przedstawieniach, które w krajach ich chwilowego (jak się później okazało, stałego) osiedlenia pokazywane były przez artystów, emigrantów z Polski czy przez zespoły polskich żołnierzy. Recenzje takie pisali Jan Lechoń, Marian Hemar, Tymon Terlecki – który także upominał się o polski teatr na forum międzynarodowym (kongres PEN-Clubów w Londynie, 1941).

Spośród krytyków i publicystów pisujących o teatrze zginęli lub zmarli podczas wojny: Wiktor Brumer, Stefan Essmanowski, Karol Irzykowski, Zygmunt Łempicki, Stanisław Miłaszewski, Adolf Nowaczyński, Bolesław Miciński, Stanisław Piasecki, Leon Pomirowski, Tadeusz Żeleński-Boy. Na pozostanie na emigracji zdecydowali się między innymi: Jan Lechoń, Jerzy Stempowski, Tymon Terlecki, Kazimierz Wierzyński.

1945 – 1956

Po zakończeniu wojny publicystyka teatralna zaczęła się natychmiast żywiołowo odradzać i rozwijać. Zakładano liczne pisma poświęcone sprawom teatru, spośród których najważniejszy był niewątpliwie powstały

w 1945 r. „Teatr", kierowany przez Jana Nepomucena Millera. Współpracowali z nim między innymi: Wacław Borowy, Edward Kozikowski, Arnold Szyfman (w Warszawie), Tadeusz Breza, Krystyna Grzybowska (w Krakowie), recenzje pisali zaś Tadeusz Peiper i Edward Csató. Periodykiem mającym równie poważne ambicje i zamierzenia były także „Listy z Teatru", wychodzące od 1946 r., a prowadzone przez Wojciecha Natansona („Listy z Teatru" to kolejne wcielenie pisma, które ukazywało się najpierw w 1945 r. w Krakowie jako „Front Teatralny", pod redakcją Jerzego Ronarda Bujańskiego). W kilku miastach wydawano również lokalne czasopisma zajmujące się teatrem; należy tu wymienić „Łódź Teatralną" (redaktorami byli kolejno Leon Schiller i Stefan Żółkiewski, Zygmunt Kałużyński, Tadeusz Sivert), miesięcznik „Scena i Widownia Warszawska" (później „Scena i Widownia"), „Scena Wrocławska", katowickie „Wieczory Teatralne", poznańskie „Echo Teatralne i Muzyczne". Kwestie teatralne roztrząsano ponadto w większości krajowych pism polityczno-społeczno-kulturalnych; w ciągu pierwszych lat po wojnie najczęściej pisano, zarówno o konkretnych przedstawieniach, jak i ogólnych sprawach dotyczących sztuki teatralnej w „Nowinach Literackich", „Twórczości", „Kuźnicy", „Odrodzeniu". Był to okres namiętnych dyskusji dotyczących nowego kształtu życia teatralnego, organizacji i administracji, spraw repertuarowych, a także nowego typu recenzji. Zdecydowana większość publicystów atakowała rozpowszechniony w dwudziestoleciu model felietonu teatralnego, opisującego wrażenia widza-laika (czyli tak zwaną recenzję impresyjną), najczęściej domagano się w zamian recenzji określanej jako fachowa, której główne założenia określiła grupa przedwojennych teatrologów.

Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, także w rozważaniach dotyczących teatru postulaty z pozoru merytoryczne coraz wyraźniej zaczynały z czasem określać postawę ideologiczną autora tekstu; jednym z najistotniejszych tematów – pozornie tylko należącym do kategorii spraw artystycznych – stawał się stopniowo spór o zakres i treść pojęcia realizmu w teatrze. Mitologizacja hasła „sztuka realistyczna" oraz pogląd o konieczności zaangażowania teatru w sprawy społeczne najjaskrawiej ujawniały się w artykułach takich publicystów jak Melania Kierczyńska, Jan Kott, Jerzy Pomianowski, Jadwiga Siekierska, Jan Alfred Szczepański-Jaszcz, Roman Szydłowski, Stefan Treugutt, Adam Ważyk.

W latach 1945 – 1949 ostre i znamienne dyskusje, inicjowane przez strażników właściwej formy artystycznej oraz wymowy politycznej przedstawień, toczyły się między innymi wokół *Dwóch teatrów* Jerzego Szaniawskiego (ostra filipika Melanii Kierczyńskiej przeciw „irracjonalizmowi" sztuki), działalności Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka (między innymi zajadle atakował go Jan Alfred Szczepański), wyreżyserowanej przez Edmunda Wiercińskiego na Scenie Poetyckiej w Łodzi *Elektry* Jeana Giraudoux (zarzucano spektaklowi niewłaściwą, bo proakowską wymowę, co najwyraźniej napisał Jan Kott).

W roku 1949 odbyła się I Krajowa Narada Teatralna w Oborach; sformułowano tam postulat domagający się zaangażowanej politycznie krytyki artystycznej. W roku 1950 zamknięto wszystkie pisma teatralne – poza „Teatrem", którego redaktorem mianowano Jana Alfreda Szczepańskiego; po roku zastąpił go Stanisław Witold Balicki, który z kolei w 1952 r. ustąpił miejsca Edwardowi Csató. Przy związku dziennikarzy powstał Klub Sprawozdawców Teatralnych pod przewodnictwem Romana Szydłowskiego; klub dbać miał o odpowiednią postawę ideologiczną krytyków.

Szybko zaczęła wówczas zanikać widoczna wcześniej różnorodność metod krytycznych i stylistyk recenzenckich, w większości tekstów względy polityczne stały się podstawą oceny przedstawień, nawet krytycy, którzy ustrzegli się fanatyzmu, stosowali, przynajmniej dla *decorum*, kryteria ideologiczne i takąż stylistykę. Najpoważniejszym zarzutem wówczas stawianym było oskarżenie o niestosowanie reguł realizmu socjalistycznego i skłonności, jak to określano, formalistyczne. Recenzenci stali się postrachem teatrów; dobrze widziany przez władze publicysta mógł zniszczyć scenę, przedstawienie, artystę, często także autorytatywne i agresywne teksty recenzenckie zapowiadały lub uzasadniały restrykcje decydentów (jedna z pamiętnych spraw: zdjęcie z afisza *Don Juana* Moliera w reżyserii Korzeniewskiego, między innymi po oskarżeniu spektaklu o „fideizm" przez Szczepańskiego).

Jednakże jeszcze w pełni okresu stalinowskiego pojawiały się pierwsze nieśmiałe próby krytyki schematyzmu; prawdziwie zaś namiętna dyskusja w tej kwestii rozgorzała przy okazji wizyty Brechtowskiego teatru, Berliner Ensamble (przeciw dogmatom socrealizmu wystąpili wówczas – choć oczywiście nie do końca otwarcie – między innymi Andrzej Wirth i Konstanty Puzyna). Pod koniec czasów stalinowskich krytyka tego typu nasiłała się stopniowo, by potem wybuchnąć ogromną liczbą artykułów w okresie październikowego przełomu.

W pierwszym powojennym jedenastoleciu teatrem, jak przed wojną, zajmowała się większość znaczących w kulturze postaci, zarówno starszych, jak i młodszych, poza wspomnianymi wcześniej byli to między innymi: Juliusz Gomulicki, Zygmunt Greń, Stefan Flukowski, Mieczysław Jastrun, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Kreczmar, Tadeusz Kudliński, Zygmunt Leśnodorski, Kornel Makuszyński, Stanisław Marczak-Oborski, Czesław Miłosz, Julian Przyboś, Stefan Srebrny, Artur Maria Swinarski, Kazimierz Wyka, Bogdan Wojdowski, Jerzy Zawieyski, Juliusz Żuławski.

Pośród pisarzy Tadeusza Peipera uznaje się za jednego z najwybitniejszych publicystów teatralnych okresu tuż powojennego (umilkł na początku lat pięćdziesiątych); był krytykiem dbającym o niezależność ocen, dla którego względy pozaartystyczne nie miały znaczenia. Peiper – zwolennik poszukiwań formalnych w teatrze i obrońca praw inscenizatora, równocześnie uznawał jednak potrzebę zachowania równowagi pomiędzy wszystkimi elementami przedstawienia.

Niedługo przed przełomem październikowym przestał publikować recenzje Tadeusz Breza, którego sprawozdania teatralne miały wyraźnie tradycyjny, popularny w dwudziestoleciu charakter literacki. W swoich nierzadko żartobliwych czy zabarwionych ironią felietonach, przybierających formę gawęd z czytelnikiem, Breza analizował przede wszystkim dramat – posługiwał się przy tym często interpretacją aktualizującą – zaś krótka ocena samego przedstawienia znajdowała, bywało, miejsce dopiero w *postscriptum*.

Również Jan Kott, który powoli stawał się jednym z najgłośniejszych krytyków teatralnych (jego artykuły teatralne zostały zebrane między innymi w tomach: *Jak wam się podoba. Spotkanie pierwsze*; *Poskromienie złośników. Jak wam się podoba. Spotkanie drugie*; *Miarka za miarkę. Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie*), był zwolennikiem skupionej przede wszystkim na literaturze dramatycznej impresyjnej recenzji, w kształcie wywiedzionym z praktyki krytyczno-teatralnej Boya. Kott, autor słynnego późniejszego powiedzenia: „fotel recenzencki ustawiony jest na placu publicznym, nie zaś w trzecim czy piątym rzędzie krzeseł", konsekwentnie stosował tę maksymę w swojej działalności. Najistotniejsze były dlań powiązania pomiędzy teatrem a życiem, najbaczniejszą uwagę zwracał na odniesienia do współczesności. W okresie socrealizmu pełnił funkcję, jak to potem nazwano, dyżurnego ideologa, tropił bowiem odstępstwa od kanonu słusznych politycznie form i treści, w czasie października i po nim, nadal widząc w teatrze klucz do rzeczywistości i jej pryzmat, nadawał swoim recenzjom ton dobitnie „rewizjonistyczny". Kott jest między innymi autorem szkiców o Szekspirze uznawanych za jedną z najważniejszych polskich książek dotyczących teatru.

Zdecydowanym natomiast zwolennikiem „krytyki fachowej" był Edward Csató, fachowość tę rozumiał jednak nieco inaczej niż większość prawodawców szkoły teatrologicznej. Uważał, że recenzent z prawdziwego zdarzenia powinien przede wszystkim być osobą wszechstronnie wykształconą oraz umiejącą zachować dystans emocjonalny wobec omawianego zjawiska, natomiast nie sądził, by głównym obowiązkiem krytyka było opisywanie przedstawienia. Przedmiotem swoich rozważań, zgodnie z postulatami teatrologii, Csató czynił zawsze dzieło teatralne pojmowane jako całość, lecz ponad sprawozdanie przedkładał interpretację. Był zdecydowanym rzecznikiem ciągłości tradycji i przeciwnikiem drastycznych ingerencji inscenizatorskich w materię dramatu. Wybór jego recenzji ukazał się pod tytułem *Interpretacje*.

W roku 1947, w wieku 18 lat, zadebiutował jako recenzent Konstanty Puzyna, którego powszechnie uważa się za, by tak rzec, papieża polskiej powojennej publicystyki teatralnej. Puzyna – jedna z tych osób, które swą działalność pisarską niemal bez reszty poświęciły teatrowi – niezwykle szybko stał się postacią pierwszoplanową, jako recenzent, teoretyk, badacz teatru, redaktor, animator intelektualny. Jego artykuły krytyczne, fachowe (niezwykle konsekwentnie traktował spektakl jako organiczne, autonomicz-

ne dzieło) i zarazem przesycone subiektywizmem, przybierały najrozmaitsze formy: od felietonu czy pamfletu po esej. Spod jego znakomitego pióra wyszły pamiętne, plastyczne opisy przedstawień i opisy sztuki najtrudniej poddającej się temu procederowi, czyli aktorstwa. Dzięki pasji polemicznej Puzyny wybuchały arcyinteresujące spory i dyskusje, punktujące najciekawsze, najbardziej znamienne przemiany w teatrze polskim i światowym. On sam był głównie mecenasem i kibicem teatru zwanego awangardowym, który cenił przede wszystkim za uparte poszukiwanie nowych form i próby nawiązywania autentycznego kontaktu z publicznością – stworzenie takiej więzi Puzyna uważał za jedno z podstawowych zadań teatru. Jego zbiory tekstów o teatrze noszą tytuły: *Burzliwa pogoda*, *Syntezy za trzy grosze*, *Półmrok*.

1956 – 1970

Po październiku tonacja publicystyczna nie zniknęła z większości recenzji; uparcie ustawiano fotele recenzenckie na owym „placu publicznym", nadal odwoływano się intensywnie do sfery polityki i ideologii, czasem nawet traktując teatr wyłącznie jako pretekst, nadal niekiedy zdradzano skłonności dydaktyczne, teraz jednak wszystkie te cechy służyły przeważnie wyrażaniu postaw i poglądów „odwilżowych". Obok tego jednak zaczęło się mówić więcej o sprawach czysto artystycznych. Wznowiono dyskusję o realizmie w sztuce, pojmowanym już zupełnie inaczej, w kategoriach estetycznych, o modelu teatru dla mas (szczególnie ostra, gdy toczyła się wokół Teatru Ludowego w Nowej Hucie). Stopniowo, pod koniec lat pięćdziesiątych, nabierał ognia spór na temat awangardy teatralnej, później, już w ciągu następnego dziesięciolecia rozgorzała walka za i przeciw tak zwanemu uwspółcześnianiu klasyki oraz batalia wokół totalnej władzy reżyserów-inscenizatorów.

Pomimo ogromnej liczby publikowanych recenzji i dość jeszcze powszechnego zainteresowania teatrem, prestiż krytyków zaczął się powoli obniżać. Zdawali sobie z tego sprawę sami zainteresowani, pojawiało się wiele analiz omawiających stan polskiej recenzji teatralnej i mało kto tak agresywnie atakował krytyków jak sami krytycy. Najczęściej powtarzające się zarzuty – ujęte w lapidarną formułę „Krytyka skorumpowana i słodka" (określenie Zygmunta Kałużyńskiego, spopularyzowane w 1967 r. w głośnym artykule Jana Kłossowicza) – dotyczyły nijakości tonu, ugrzecznienia, braku wyraźnych kryteriów oceny i „felietonowego" sposobu myślenia. Uważano, że teatr w coraz mniejszym stopniu liczy się z opinią krytyków. W warunkach realnego socjalizmu osłabła znacznie – jeśli nie skończyła się definitywnie – ich przedwojenna władza, by tak rzec, komercyjna (wpływ zachęty lub nagany na stan kasy), większość recenzji zamieszczana była przy tym nie w gazetach codziennych, a w tygodnikach i miesięczni-

kach, wobec czego taka spóźniona ocena miała niewielki wpływ na wybory dokonywane przez widza i stawała się raczej utworem z kategorii literatury pięknej; na tym tle tylko recenzenci prasy codziennej zachowali niektóre atrybuty pozycji w sposób naturalny należące do krytyki.

Jednakże w latach sześćdziesiątych recenzenci mieli mimo wszystko wiernych czytelników; ich twórczość śledziły inteligencja oraz – władze. Publicystyka teatralna, podobnie jak piśmiennictwo dotyczące innych dziedzin sztuki, w miarę zawężania się stosunkowo obszernego w okresie październikowym marginesu wolności słowa, coraz wyraźniej stawała się terenem zawoalowanych dyskusji politycznych, zastępczym sposobem prezentowania poglądów opozycyjnych. Oczywiście nie wszyscy krytycy byli ideologicznie podejrzani, dyspozycyjni wobec władzy publicyści w recenzjach atakowali źle widziane przedstawienia i artystów oraz wychwalali zjawiska popierane oficjalnie. Obie te strony działalności lojalnych recenzentów przybrały formę najjaskrawszą w roku 1968; szczególną aktywnością odznaczył się wówczas (budzący z początku duże nadzieje jako krytyk) Witold Filler, między innymi uzasadniając decyzję zdjęcia z afisza *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka i publikując panegiryki na temat Adama Hanuszkiewicza.

W publicystyce teatralnej tego czternastolecia najistotniejsze lub najczęściej pojawiające się nazwiska to, obok większości wymienionych w omówieniu tego i poprzedniego okresu, między innymi: Maria Czanerle, Jerzy Falkowski, Ludwik Flaszen, Jan Paweł Gawlik, August Grodzicki, Andrzej Hausbrandt, Józef Kelera, Andrzej Kijowski, Jerzy Koenig, Bronisław Mamoń, Sławomir Mrożek, Adolf Rudnicki, Jerzy Timoszewicz, Stefan Treugutt, Krzysztof Wolicki, Elżbieta Wysińska. W końcu lat sześćdziesiątych zaczęli też publikować recenzje wybitni krytycy, których działalność rozwinęła się w pełni dopiero w następnym dziesięcioleciu, pośród nich zaś przede wszystkim wymienić należy Martę Fik i Elżbietę Morawiec.

Joanna Godlewska

1970 – 1981

Początek lat siedemdziesiątych przyniósł dyskusję prasową dotyczącą uprawnień inscenizatora do swobodnego interpretowania utworu literackiego na scenie, została ona sprowokowana przez szkic historyka literatury, Konrada Górskiego *Reżyser ma pomysły* („Twórczość" 1970, nr 2). Pozycja inscenizatora jako głównego twórcy przedstawienia teatralnego była ugruntowana. Coraz wyraźniej zarysowywały się jednak negatywne strony tego stany rzeczy; nadmierna dezynwoltura w traktowaniu dzieł literackich i związanych z nimi tradycji, intelektualne ubóstwo scenicznych interpretacji, instrumentalne traktowanie aktorów *etc.* Głośne pamflety na inscenizatorów pisze wówczas Konstanty Puzyna. Marta Fik w swych recenzjach,

zebranych później w tomie *Reżyser ma pomysły...* (1974), nieufnie przygląda się poczynaniom reżyserów i roztrząsa zagadnienie wierności twórcy teatralnego dziełu literackiemu. Generalnie teksty te nie godzą w uprawnienia reżysera. Są tylko próbą powstrzymania szerzącej się wówczas artystycznej nieodpowiedzialności. W tekstach Konstantego Puzyny, Marty Fik i Elżbiety Morawiec, najwybitniejszych krytyków, oddana zostaje sprawiedliwość dokonaniom Swinarskiego, Jarockiego, Wajdy, Grzegorzewskiego czy też, działających poza teatrem instytucjonalnym, Grotowskiego i Kantora, a więc twórców poruszających w swych spektaklach najistotniejsze sprawy natury egzystencjalnej, religijnej, społecznej czy historycznej.

Puzyna swoje nadzieje na teatr poruszający wprost zagadnienia współczesne, piszący na scenie swe scenariusze i będący dziełem oddanego sprawie zespołu, lokuje w powstałych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pod wpływem kontrkultury, teatrach studenckich. Przekonaniom swym daje wyraz w tomie *Burzliwa pogoda* (1971). Dokonania teatrów studenckich uważnie śledzi też Elżbieta Morawiec (m.in. recenzje i szkice zebrane w tomach *Mitologie i przeceny*, 1982; *Powidoki teatru*, powst. 1981, wyd. 1991). Ruch teatru studenckiego doczekał się także krytyków spośród rówieśników, przede wszystkim Tadeusza Nyczka (tom *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970 – 1975*, 1980).

Prawie zupełnie tracą na znaczeniu recenzje ogłaszane w dziennikach. Najciekawsze teksty, obszerne omówienia przedstawień są publikowane w tygodnikach ogólnokrajowych: „Polityce" (Konstanty Puzyna, Marta Fik), „Kulturze" (Marta Fik, Elżbieta Wysińska, Anna Schiller), „Życiu Literackim" (Zygmunt Greń, Elżbieta Morawiec), „Studencie" (Tadeusz Nyczek, Tadeusz Słobodzianek), „Literaturze" (Jan Kłossowicz) oraz w miesięcznikach „Twórczość" (Marta Fik), „Odra" (Józef Kelera). Zróżnicowany poziom prezentują recenzje drukowane w „Teatrze", zwłaszcza po 1972 r. Opisy i omówienia najwybitniejszych przedstawień ukazują się za to regularnie od 1972 na łamach „Dialogu" w ramach cyklów *Konfrontacje* (Elżbieta Wysińska), *Próby zapisu* (różni autorzy) i *Teatr, jaki jest* (Tadeusz Nyczek). Najgłośniejsze teksty z tego okresu ukazały się w tomach Konstantego Puzyny *Półmrok* (1982); Marty Fik *Reżyser ma pomysły...* (1974), *Sezony teatralne* (1977), *Przeciw, czyli za* (1983); Elżbiety Morawiec *Mitologie i przeceny* (1982); Józefa Kelery *Komu warto kibicować* (1978); Jana Kłossowicza *Mgliste sezony* (1981); Elżbiety Wysińskiej *Premiery i wydarzenia* (1977); Tadeusza Nyczka *Lakierowanie kartofla* (1985).

1982 – 1989

Wprowadzenie stanu wojennego spowodowało dezorganizację życia teatralnego i literackiego. Wielu krytyków przestało współpracować z pismami państwowymi i zaczęło publikować albo w prasie katolickiej (Elżbieta

Morawiec w „Tygodniku Powszechnym", Tadeusz Nyczek w „Przeglądzie Powszechnym"), albo w pismach podziemnych, tzn. ukazujących się poza zasięgiem cenzury (Marta Fik w „Nowym Zapisie" i „Kulturze Niezależnej"). Po zaprzestaniu uprawiania krytyki teatralnej w połowie lat siedemdziesiątych przez Konstantego Puzynę, Krzysztofa Wolickiego, Józefa Kelerę, Zygmunta Grenia, Jerzego Koeniga, nastąpiło kolejne drastyczne zawężenie i zubożenie grona recenzentów teatralnych. Na poziom krytyki miały też wpływ ostre podziały polityczne w środowisku teatralnym popychające nie dość niezależnie myślących autorów do formułowania stronniczych sądów czy też oceniania spektaklu tylko pod kątem jego wydźwięku politycznego. Tendencje te nasilały się w sytuacji, gdy twórców przedstawień spotykały represje lub też stawali się przedmiotem napaści ze strony dziennikarzy popierających ówczesne władze. Świadectwem niezawisłości sądów są recenzje z tego okresu zebrane w tomach *Zamiast teatru* Marty Fik (1993) i *Seans pamięci* Elżbiety Morawiec (1996).

Rzetelnością podejścia i wyważeniem ocen cechowały się recenzje ogłaszane od 1983 r. przez Andrzeja Wanata na łamach „Teatru" (wcześniej pisującego w poznańskim „Nurcie"). Spośród licznego grona debiutujących na początku lat osiemdziesiątych najpoważniejszą pozycję zdobyli Jacek Sieradzki (publikujący w „Twórczości", „Dialogu" i „Polityce"), Janusz Majcherek (związany z redakcją „Teatru", ogłaszający swe teksty także w „Dialogu" i „Przeglądzie Powszechnym") oraz Tomasz Kubikowski („Teatr", „Dialog", „Odra"). Najwybitniejszym krytykiem, który pojawił się w tym czasie, jest Grzegorz Niziołek pisujący przenikliwe studia czy raczej eseje poświęcone przedstawieniom Grzegorzewskiego, Jarockiego, Lupy i Dziuka, drukowane w „Teatrze", „Dialogu" i „Res Publice", autor monografii teatru Krystiana Lupy *Sobowtór i utopia* (1997).

1989 – 1997

Powstanie wolnej prasy i wprowadzenie elementów wolnego rynku do życia teatralnego stworzyło zapotrzebowanie na recenzje w prasie codziennej. Roli tej podjęli się przede wszystkim debiutanci, formułujący zdecydowane sądy i opinie, usiłujący wydawać wyroki niczym krytycy z anglosaskich dzienników (np. Roman Pawłowski w „Gazecie Wyborczej"). Recenzje w prasie codziennej odzyskują stopniowo swe znaczenie i wpływ na powodzenie spektaklu. Mniej miejsca poświęcają krytyce teatralnej tygodniki. Poważne omówienia przedstawień pojawiają się przede wszystkim w czasopismach teatralnych, w „Teatrze", „Dialogu" czy w krakowskich „Didaskaliach". Dojrzałością sądów i szerokością spojrzenia wyróżniają się szkice reżysera Małgorzaty Dziewulskiej ogłaszane w „Dialogu", „Teatrze", „Didaskaliach" i tomy *Teatr zdradzonego przymierza* (1985), *Artyści i pielgrzymi* (1996) oraz teksty antropologa Leszka Kolankiewicza z cyklu

Notatki po spektaklu w „Dialogu", a także książki *Święty Artaud* (1988) i *Samba z bogami* (1996). W pismach branżowych najwięcej uwagi poświęca się twórcom posługującym się hermetycznym językiem, uprawiającym teatr elitarny. Rola krytyka polega przede wszystkim w takich przypadkach na dokonywaniu egzegezy, komentowaniu dzieła, a więc działaniu na rzecz teatru, pośredniczeniu pomiędzy nim a elitarnym kręgiem widzów. Istotny wpływ na poziom i charakter tych analiz ma to, iż ich autorami są wykładowcy, absolwenci i słuchacze studiów teatrologicznych. Nabierają one przez to cech uczonych rozpraw pełnych popisów erudycyjnych i wysublimowanych konstrukcji intelektualnych. Publikowane w kilka lub kilkanaście tygodni po premierze, nie mają zasadniczego wpływu na powodzenie czy odbiór spektaklu. Nie spełniają więc wielu tradycyjnych zadań krytyki.

Rafał Węgrzyniak

Bibliografia

CSATÓ Edward, 1967, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Warszawa.

CZACHOWSKA Jadwiga, SZAŁAGAN Alicja (red.), 1994, *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biograficzny*, t. 1 – 3, Warszawa.

DEGLER Janusz (red.), 1978, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, Wrocław.

FIK Marta, 1981, *Czasopisma, Krytyka teatralna*, w: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944 – 1979*, Warszawa.

FIK Marta, 1989, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944 – 1981*. Londyn.

KALEMBA-KASPRZAK Elżbieta, 1991, *Teatr w gazecie. Społeczna rola recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955 – 1957*, Wrocław.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1967, *Teatr czasu wojny 1939 – 1945*, Warszawa.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1985, *Z zagadnień repertuaru i krytyki teatralnej*, w: *Teatr polski w latach 1918 – 1965*, Warszawa.

PRUSSAK Maria, 1987, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław.

RASZEWSKI Zbigniew (red.), 1973, *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 – 1965*, Warszawa.

RASZEWSKI Zbigniew (oprac.), 1993, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, Wrocław.

RATAJCZAKOWA Dobrochna, 1981, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Poznań.

UDALSKA Eleonora (red.), 1979, *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, Katowice.

UDALSKA Eleonora (red.), 1981, *Szkice o krytyce teatralnej*, Katowice.

UDALSKA Eleonora, 1986, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, Łódź.

UDALSKA Eleonora (red.), 1986, *Polska krytyka teatralna lat 1944 – 1980. Zbliżenia*, Katowice.

UDALSKA Eleonora (red.), 1988, *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, Katowice.

UDALSKA Eleonora (red.), 1992, *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, Wrocław.

UDALSKA Eleonora (red.), 1994, *Słownik polskich krytyków teatralnych*, t. 1, Warszawa.

CZASOPISMA TEATRALNE

Rafał Węgrzyniak

Pod zaborami * W niepodległej Polsce * Pluralizm pierwszych lat powojennych * „Teatr" * „Pamiętnik Teatralny" * „Dialog" * Czasopisma specjalistyczne * Nowe inicjatywy

Pod zaborami

Na początku wieku, wraz z rozkwitem kultury teatralnej, zaczęły pojawiać się na ziemiach polskich w większej liczbie niż dotychczas pisma poświęcone w całości lub w znacznej mierze życiu teatralnemu. Przez długie lata jedynym poważnym pismem z tego zakresu było wychodzące w Warszawie w latach 1883 – 1907 „Echo Muzyczne i Teatralne" (red. Aleksander Rajchman). Pismo to odzwierciedlało gusta pokolenia pozytywistów. Współpracowali z nim m.in. Władysław Bogusławski, Marian Gawalewicz, Wiktor Gomulicki, Józef Kotarbiński, Stanisław Koźmian, Antoni Małecki, Bolesław Prus, Wincenty Rapacki i Stanisław Tarnowski. W roku 1900 „Echo" przestało się jednak zajmować teatrem ograniczając się do tematyki muzycznej. Do jego tradycji nawiązywał wydawany w Warszawie w latach 1907 – 1912 tygodnik „Scena i Sztuka" (red. Juliusz Bandrowski, od 1903 r. Marian Gawalewicz). To popularne pismo publikowało – oprócz artykułów z historii dramatu i teatru, sylwetek aktorów, tekstów dramatów – recenzje i korespondencje z teatrów w trzech zaborach, w tym także prowincjonalnych.

Podobny charakter miał ukazujący się w latach 1912 – 1913 ilustrowany dwutygodnik artystyczny „Teatr" (red. Karol Krzyżanowski). Pismo redagowane i drukowane było w Krakowie, lecz kolportowano je także w Warszawie, Poznaniu i Lwowie. Ukazywały się w nim teksty publicystyczne dotyczące teatru zawodowego i amatorskiego, szkice o reformie teatru (Max Reinhardt, Georg Fuchs, Wsiewołod Meyerhold) i prace z zakresu historii. W dziale recenzji omawiano premiery krakowskie, lwowskie, warszawskie, poznańskie, wileńskie, kijowskie *etc.* Publikowano też fragmenty dramatów. Żywot tego ambitnego przedsięwzięcia był jednak krótki.

W 1912 wychodził w Krakowie miesięcznik o charakterze środowiskowym – „Świat Teatralny" (red. Władysław Kopczewski). Pismo było organem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji, skupiało się więc na działalności tej organizacji aktorskiej publikując m.in. relacje z posiedzeń zarządu, sprawozdania finansowe czy listy członków. Informowało także o życiu teatralnym na ziemiach polskich i za granicą. Po przeniesieniu redakcji do Warszawy (red. Wacław Szczepański) więcej uwagi zaczęło poświęcać nowoczesnej myśli teatralnej, ogłaszając m.in. fragment *Sztuki teatru* Gordona Craiga.

Problemom teatru amatorskiego poświęcony był „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich" ukazujący się we Lwowie w latach 1908 – 1923. Pismo to przynoszące teksty instruktażowe, dramaty i scenariusze widowisk oraz informacje o galicyjskich wiejskich teatrach amatorskich było organem Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie.

Ponadto przed pierwszą wojną istniały pisma o charakterze lokalnym, zawierające głównie repertuary teatrów i obsady przedstawień, a także drobne recenzje, korespondencje z innych miast, fragmenty dramatów czy felietony. W Warszawie, w latach 1901 – 1902 jako tygodnik, a w latach 1902 – 1905 jako pismo codzienne, wychodził „Kurier Teatralny" (red. 1901 – 1902 Telesfor Trojanowski, 1902 – 1905 Jan Jakub Librowicz). W Krakowie Teatr Ludowy w 1910 wydawał tygodnik „Wiadomości Teatralne" (red. Władysław Bielenin), przynoszący prócz obsad i repertuaru prace popularyzatorskie. W latach 1911 – 1914 w Krakowie i we Lwowie tamtejsze teatry miejskie publikowały cotygodniowy dodatek do programu „Ilustrowany Przegląd Teatralny". Dominowały tu przedruki i omówienia, drobne teksty i felietony. Był to rodzaj „popularnego magazynu dla teatralnych bywalców" (Michalik, 1987, s. 201). Ponadto we Lwowie w 1912 r. ukazywał się tygodnik „Lwów Teatralny" zawierający programy teatrów wraz z obsadami, kronikę i utwory literackie. Pismo to reklamowało się jako „najlepszy przewodnik po teatrach, koncertach i widowiskach lwowskich".

W niepodległej Polsce

W dwudziestoleciu międzywojennym wydawcami większości pism były teatry lub koncerny. Prawie wszystkie ważniejsze sceny w krótszym lub dłuższym okresie drukowały periodyki, będące dodatkiem do programów. Różny był poziom tych publikacji, na ogół nie ograniczano się jednak do komentarzy do poszczególnych premier, zamieszczając także teksty publicystyczne, rozważania teoretyczne, wspomnienia lub prace z zakresu historii teatru. Teatr Polski w Warszawie wydawał pismo „Teatr" w latach 1918 – 1919 (red. Leon Schiller) i 1928 – 1931 (red. Józef Relidzyński). W latach 1934 – 1939 miesięcznik pod tym tytułem ukazywał się pod auspicjami Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Polsce. Pismo

Okładki „Teatru" z lat 1919 i 1930

omawiało przede wszystkim premiery w teatrach należących do koncernu TKKT. Redaktorem „Teatru" był Eugeniusz Świerczewski, a od 1936 Tymon Terlecki. Współpracowali z pismem znakomici pisarze i eseiści, krytycy i historycy teatru, m.in. Tadeusz Boy-Żeleński, Wiktor Brumer, Ludwik Fryde, Bronisław Horowicz, Wilam Horzyca, Karol Irzykowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Bohdan Korzeniewski, Czesław Miłosz, Jan Parandowski, Leon Płoszewski, Leon Schiller, Ludwik Simon, Jan Emil Skiwski, Julian Tuwim, Władysław Zawistowski. „Teatr" miał więc charakter wybitnie eklektyczny. Pismo rozprowadzano w teatrach TKKT dołączając do numeru obsadę granego w dany wieczór przedstawienia.

Teatry Miejskie we Lwowie w latach 1921 – 1928 wydawały „Życie Teatralne". Dodatkiem do biletów wstępu była ukazująca się w latach 1932 – – 1939 w związku z ważniejszymi premierami Teatrów Miejskich we Lwowie „Scena Lwowska". Pismo wydawał Wilam Horzyca, a przez pierwszy sezon jego redaktorem był Leopold Pobóg-Kielanowski. W przeciwieństwie do innych tego typu wydawnictw, „Scena Lwowska" służyła propagowaniu idei polskiego teatru monumentalnego, którą owładnięci byli Wilam Horzyca, Leon Schiller i Wacław Radulski, tworzący najważniejsze spektakle lwowskie tego okresu. Właśnie Horzyca i Schiller ogłaszali na jej łamach autokomentarze do własnych inscenizacji, szkice poświęcone polskiej tradycji teatralnej i dramatowi poetyckiemu.

Teatr Miejski w Krakowie, za dyrekcji Teofila Trzcińskiego, z okazji ważniejszych premier w latach 1924 – 1925 publikował „Listy z teatru" (red. Tadeusz Świątek). W Wilnie wychodziły kolejno „Wiadomości Redutowe" Zespołu Reduty w Teatrze na Pohulance (1925 – 1927, 1930), „Front Teatralny" Teatrów Miejskich (1932 – 1933, 1935 – 1937) i „Comoedia" Teatru na Pohulance (1938 – 1939). Redaktorem „Comoedii" był Józef Maśliński, a publikował tu swoje teksty m.in. Jerzy Stempowski. Teatry w innych miastach również szły tym śladem: Teatr Miejski w Bydgoszczy był wydawcą „Sceny Bydgoskiej" (1936 – 1937), Teatry Miejskie w Poznaniu – „Świata Kulis" (1928 – 1930, red. Emil Zegadłowicz), a Teatr Wołyński w Łucku – „Logeionu" (1936 – 1937).

Zbliżony charakter miał wydawany w Krakowie w latach 1919 – 1921 „Krakowski Przegląd Teatralny" zamieszczający programy teatrów z obsadami. W roku 1921 tygodnik ten zmienił tytuł na „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny" poświęcając coraz mniej miejsca tematyce teatralnej i stając się pismem ogólnopolskim. W roku 1921 ukazywał się w Warszawie „Goniec Teatralny i Sportowy", dziennik przynoszący programy teatrów warszawskich z obsadami, ale też informacje o zawodach sportowych i wyścigach. Poważniejsze artykuły zawierał dodatek „Sztuka Teatru", którego jednym z autorów był debiutujący wówczas Edmund Wierciński. Informacje o życiu teatralnym próbowało łączyć z informacjami o filmie i sporcie wiele czasopism masowych, np. „Teatr i Kino" (Poznań 1921 – – 1924), „Scena i Widownia" (Warszawa 1923 – 1924), „Tygodnik Filmowy i Teatralny" (Warszawa 1925 – 1926), „Kino – Teatr" (Warszawa 1926 – – 1929), „X Muza" (Warszawa 1937 – 1938). Do szczególnej odmiany snobizmu teatromanów odwoływał się ilustrowany miesięcznik „Teatr i Życie Wytworne" (Warszawa 1927 – 1932).

Najpoważniejszy wpływ na życie teatralne miały jednak czasopisma środowiskowe, adresowane przede wszystkim do ludzi teatru. Najbardziej liczącym się pismem była wydawana przez Związek Artystów Scen Polskich „Scena Polska" (Warszawa 1919 – 1939). Była ona pierwszym w Polsce „fachowym czasopismem teatralnym, najważniejszym pismem tego typu w XX-leciu międzywojennym" (Marczak-Oborski, 1986, s. 135). W dziejach pisma wyróżnić można cztery okresy. W pierwszym (1919 – – 1923) pod redakcją Jana Kochanowicza, Józefa Kotarbińskiego i Aleksandra Zelwerowicza od 1922 – Michała Orlicza, „Scena Polska" była przede wszystkim miesięcznikiem o charakterze biuletynu związkowego. Osiemnaście zeszytów „Sceny" z tego okresu posiada rozbudowany dział organizacyjny, zawierający sprawozdania z posiedzeń, uchwały zarządu, listy członków ZASP. W latach 1924 – 1926 pismo ukazywało się jako kwartalnik, a jego redaktorem był Władysław Zawistowski. Było to wedle zamierzeń redakcji „naukowo-pedagogiczne czasopismo poświęcone polskiej kulturze teatralnej". 10 tomów kwartalnika zawiera artykuły dotyczące historii polskiego i światowego teatru, dział organizacyjny i archiwum.

„Scena Polska" 1923, nr 4, 5 i 6. Okładka

Trzeci okres w dziejach pisma to lata 1929 – 1932. „Scena Polska" stała się wówczas popularnym dwutygodnikiem redagowanym siłami Polskiej Agencji Publicystycznej. Kolejnymi redaktorami naczelnymi byli: Ludwik

Czerwiński, Jacek Frühling i Jan Kochanowicz. 66 zeszytów pisma w tej wersji zawiera głównie teksty publicystyczne i prace z zakresu historii teatru o charakterze popularyzatorskim. Szczytowy okres w dziejach „Sceny Polskiej" to lata 1936 – 1939. Pismo staje się z powrotem kwartalnikiem i organem Zarządu Głównego ZASP. Redagował je komitet redakcyjny, w skład którego wchodzili: Tymon Terlecki, Leon Schiller, Mieczysław Rulikowski oraz Julian Krzyżanowski. Redaktorem naczelnym był Terlecki, zaś ogromny wpływ na kształt pisma miał Schiller, który uczynił z niego organ Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, a zwłaszcza działającego od 1933 wydziału reżyserskiego. Na wydziale tym udało się Schillerowi skupić w charakterze wykładowców znakomitych uczonych, eseistów, krytyków pisujących o teatrze w przekonaniu o jego autonomiczności jako gałęzi sztuki i zjawisku społecznym. Pierwszy tom nowej „Sceny Polskiej" był Pamiętnikiem Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu Delegatów ZASP w 1936 r. i zawierał referaty (m.in. Leona Schillera, Aleksandra Zelwerowicza, Stanisławy Wysockiej, Edmunda Wiercińskiego, Stefana Jaracza, Juliusza Osterwy, Władysława Daszewskiego), sprawozdania i postanowienia zjazdu. Kolejne cztery tomy złożyły się na dwa roczniki: 1937 i 1938. Zawierały one rozprawy i materiały dotyczące historii teatru polskiego i światowego, szkice teoretyczne, wspomnienia, recenzje książek teatrologicznych polskich i obcych, przeglądy prasy i dział organizacyjny ZASP. Wśród autorów znaleźli się: Leon Schiller (m.in. słynny *Teatr ogromny*), Bohdan Korzeniewski (*Bezdomna nauka*), Aleksander Hertz (*Teatr jako zagadnienie socjologiczne* i *Aktor jako przedmiot ocen społecznych*), Wacław Borowy, Leon Płoszewski, Mieczysław Rulikowski, Karol Stromenger (*Teatr Karola Szymanowskiego*), Stefan Essmanowski, Jerzy Stempowski, Henryk Elzenberg, Stanisław Głowacki, Leopold Pobóg-Kielanowski i wiele innych znakomitości. W tomie poświęconym Stanisławskiemu pisali o nim m.in. Osterwa, Jaracz, Wysocka, Wierciński, Limanowski, Zelwerowicz, Radulski i Ordyński.

Drugim ważnym pismem było „Życie Teatru". Ten, jak głosił tytuł, „tygodnik poświęcony polskiej kulturze teatralnej", ukazywał się w Warszawie w latach 1923 – 1927, jego redaktorem był Aleksander Sturgolewski. To „najpoważniejsze obok «Sceny Polskiej» z lat 1924 – 1926 i 1937 – 1939 polskie pismo teatrologiczne" (Straus, 1953, s. 120) publikowało recenzje, kroniki, bibliografie. Inicjowało też ankiety (*Rola malarstwa scenicznego*, *O polską twórczość dramatyczną*, *Teatr popularny*). Z „Życiem Teatru" współpracowali m.in. Wiktor Brumer, Jędrzej Cierniak, Wilam Horzyca, Karol Irzykowski, Józef Kotarbiński, Jan Lorentowicz, Mieczysław Rulikowski, Stefan Srebrny, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Boy-Żeleński.

Propagowaniu polskiego teatru za granicą służył wydawany w Warszawie w latach 1931 – 1935 rocznik „Le Théâtre en Pologne". Pismo było oficjalnie biuletynem Związku Autorów Dramatycznych Polskich i Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

Swojego pisma doczekał się także teatr lalkowy. W 1938 w Poznaniu wychodził „miesięcznik marionetkowy" „Bal u Lal", którego redaktorem był Jan Sztaudynger, zaś wydawcą Komisja Marionetkowa Wielkopolskiego Związku Teatrów Ludowych.

Przez całe dwudziestolecie miały swe pismo wiejskie teatry amatorskie. Do 1923 r. wychodził we Lwowie „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich". Od 1919 ukazywał się w Warszawie, jako dodatek do „Drużyny", dwutygodnik „Liryk Wioskowy". W roku 1920 pismo przemianowano na „Teatr Ludowy". Stało się ono organem Warszawskiego Związku Teatrów Ludowych. W roku 1925 doszło do połączenia „Poradnika" z „Teatrem Ludowym", przy czym włączono liczbę roczników „Poradnika" do numeracji „Teatru Ludowego". W latach 1923 – 1939 redaktorem pisma był Jędrzej Cierniak, wybitny działacz ruchu ludowego, a przy tym wizytator oświaty pozaszkolnej w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Cierniak był także założycielem Instytutu Teatrów Ludowych, którego pismo w 1933 r. stało się organem. „Teatr Ludowy", będący miesięcznikiem, publikował porady reżyserskie, scenograficzne i techniczne, a także inscenizacje dramatów, tańców, pieśni i obrzędów oraz sprawozdania z kół terenowych.

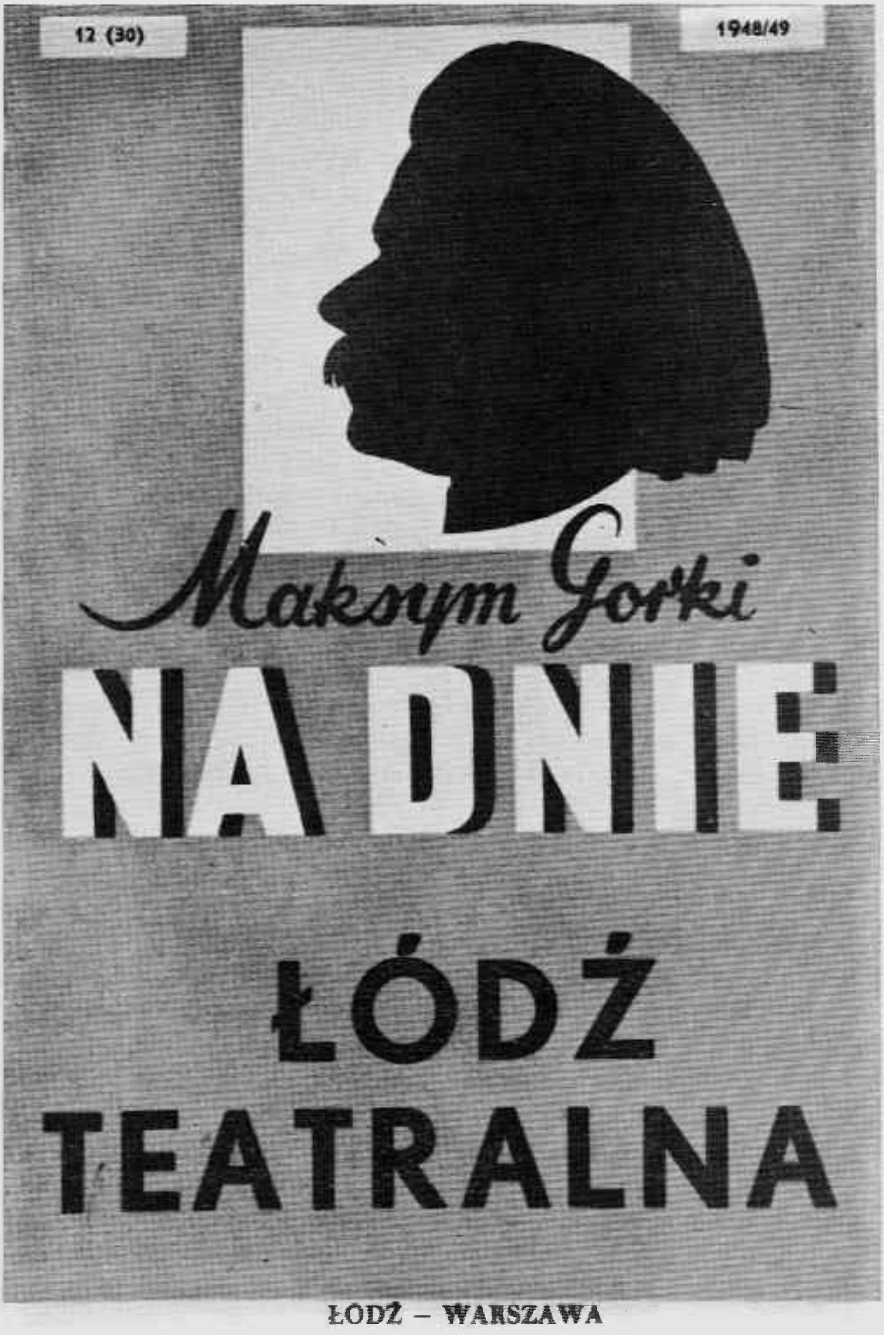
Jędrzej Cierniak był także pierwszym redaktorem ukazującego się w latach 1934 – 1939 pisma Związku Nauczycielstwa Polskiego „Teatr w Szkole". Miesięcznik ten zamieszczał na swoich łamach artykuły teoretyczne, instrukcje, inscenizacje oraz sprawozdania dotyczące działalności teatrów szkolnych.

Znamienny dla dwudziestolecia międzywojennego jest krótki żywot poszczególnych pism spowodowany niewątpliwie deficytowym ich charakterem. Stabilność prasie teatralnej zapewniały dotacje Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego albo pokrywanie deficytu ze składek organizacji związkowych lub stowarzyszeń. Jednak nawet korzystanie ze wsparcia finansowego w obu postaciach nie zapobiegło zawieszeniu wydawania „Sceny Polskiej" w latach 1927 – 1928.

Pluralizm pierwszych lat powojennych

Tuż po drugiej wojnie, w okresie względnego pluralizmu, masowo zaczęły powstawać pisma teatralne. Przede wszystkim były to jednak periodyki wydawane przez teatry. Wiele z nich przynajmniej tytułem nawiązywało do analogicznych wydawnictw dwudziestolecia. Od kwietnia do lipca 1945 Stary Teatr w Krakowie wydawał „Front Teatralny" redagowany przez Jerzego Ronarda Bujańskiego, a od października 1945 do kwietnia 1946 „Afisz Starego Teatru" pod redakcją Wojciecha Natansona.

Miejskie Teatry Dramatyczne w Warszawie w latach 1946 – 1949 publikowały „Scenę i Widownię Warszawską" (red. Wojciech Natanson), teatry



„Łódź Teatralna" 1948/49, nr 12. Okładka

poznańskie w latach 1948 – 1949 – „Echo Teatralne i Muzyczne", teatry wrocławskie w latach 1949 – 1950 – „Sceny Wrocławskie" (red. Zbigniew Krawczykowski), Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach w latach 1948 – – 1950 – „Wieczory Teatralne" (red. Wilhelm Szewczyk). Najpoważniejszym tego typu wydawnictwem była „Łódź Teatralna" wydawana przez sceny łódzkie od września 1946 r. do września 1949 r. Kolejnymi redaktorami „Łodzi Teatralnej" byli Leon Schiller i Stefan Żółkiewski, Zygmunt Kałużyński i Tadeusz Sivert. Pismo odzwierciedlało głównie poglądy Leona Schillera będącego wówczas dyrektorem łódzkiego Teatru Wojska Polskiego. Poszczególne numery „Łodzi Teatralnej" zawierają przede wszystkim teksty będące komentarzem do wystawianych sztuk. Odnotowywano jednak także w kronice i dziale recenzji najistotniejsze wydarzenia teatralne tego okresu. Z „Łodzią Teatralną" współpracowali między innymi: Wacław Borowy, Stanisław Dąbrowski, Adam Grzymała-Siedlecki, Wiktor Hahn i Artur Sandauer. Po objęciu przez Schillera dyrekcji Teatru Polskiego w Warszawie, w sezonie 1949/1950 linię „Łodzi Teatralnej" kontynuowały wydawane przez tę scenę „Rzeczy Teatralne". Publikowali tu m.in. Leon Schiller, Bohdan Korzeniewski, Bronisław Horowicz i Stanisław Dąbrowski.

W rytmie dwutygodniowym lub miesięcznym ukazywały się w Krakowie, wydawane przez Komitet Porozumiewawczy Teatrów Krakowskich, w latach 1946 – 1949 „Listy z teatru" (red. Wojciech Natanson). Pismo to popierało teatr poetycki, dramaturgię opartą na motywach antycznych lub biblijnych, dominującą wówczas na scenach francuskich, ale także polskich (m.in. utwory Jerzego Zawieyskiego, Anny Świrszczyńskiej czy Stefana Flukowskiego). Drukowano tu zarówno teksty literackie, szkice krytyczne, eseje historyczne, jak i wypowiedzi ludzi teatru.

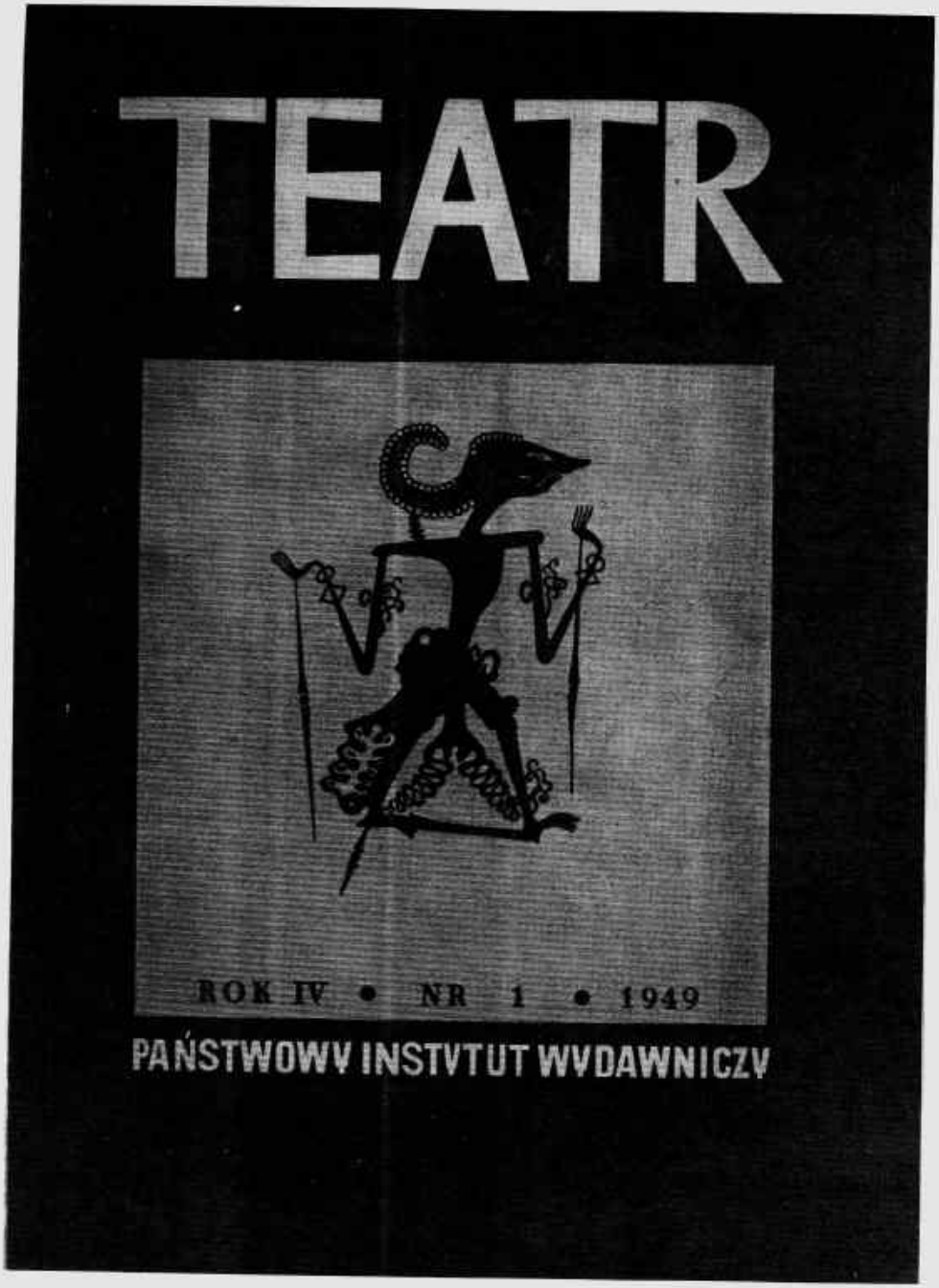
Wszystkie te pisma zostały zlikwidowane zarządzeniem ministra kultury i sztuki z 8 maja 1950 r.

„Teatr"

Na rynku prasowym – zgodnie z typową dla okresu stalinowskiego tendencją do cenzurowania, podporządkowywania kontroli administracyjnej i poddawania kultury presji ideologicznej – pozostał jeden miesięcznik „Teatr", wydawany w Warszawie. Początki tego pisma sięgają roku 1945, kiedy to ukazał się jeden numer warszawsko-krakowskiego miesięcznika redagowanego przez Jana Nepomucena Millera, a wydawanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Zawierał on artykuły Millera (*Demokratyzacja teatru*), Stefana Jaracza (*Stare narowy i nowe zagadnienia*), Wacława Borowego, Krystyny Grzybowskiej, Jędrzeja Cierniaka i Ludwika Hieronima Morstina. W roku 1946 w Warszawie zaczął wychodzić inny periodyk pod tym samym tytułem, który istnieje do dzisiaj. Jego redaktorami byli: Jan Nepomucen Miller (1946 – 1947); kolegium w składzie: Leon Schiller,

Bohdan Korzeniewski, Wanda Padwa, Mieczysław Rulikowski (1948–1949). W piśmie przeważała tematyka współczesna (recenzje i publicystyka, przeglądy prasy, wiadomości z zagranicy), choć były także ogłaszane szkice historyczne. Publikowali tu m.in. Leon Schiller, Wilam Horzyca, Arnold Szyfman, Mieczysław Rulikowski, Edward Csató, Tadeusz Peiper. Początkowo pismo starało się realizować program konspiracyjnej Rady Teatralnej przystosowany do realiów powojennych. (ukazał się tu m.in. głośny tekst Schillera *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*). Od roku 1948 jednak „Teatr", tak jak cała prasa, został podporządkowany dyrektywom ideologicznym i stał się instrumentem propagowania doktryny socrealizmu. Zamieszczano w nim artykuły teoretyczne napisane w komunistycznej nowomowie, teksty instruktywne dotyczące wcielania w życie doktryny socrealistycznej oraz recenzje, których głównym celem miało być egzekwowanie owej doktryny w poszczególnych teatrach. „Teatr" swymi sprawozdaniami i recenzjami objął wszystkie, wówczas już upaństwowione i podporządkowane Centralnemu Zarządowi Teatrów, Oper i Filharmonii, teatry w Polsce, przede wszystkim dramatyczne. W okresie stalinowskim w dziale zagranicznym informowano wyłącznie o życiu teatralnym w ZSRR i innych państwach komunistycznych, przemilczając to co działo się po drugiej stronie „żelaznej kurtyny". Wolne od presji ideologicznej były właściwie tylko wspomnienia ludzi teatru (choć i tutaj, pewne tematy – ze względu na cenzurę – nie były poruszane).

W roku 1950 redaktorem pisma został Jan Alfred Szczepański, a w 1951 zastąpił go Stanisław Witold Balicki. W roku 1952 „Teatr" przekształcił się w dwutygodnik, jego wydawcą zostało Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (powstałe zamiast zlikwidowanego ZASP), a redaktorem Edward Csató, który pozostawał na tym stanowisku aż do 1968 r. Formuła pisma w zasadzie nie uległa zmianie przez ten cały okres. Dominowały w nim recenzje z polskich teatrów, publicystyka, korespondencje zagraniczne, felietony (m.in. w latach 1952–1970 *Listy ze sceny* Erwina Axera), szkice z zakresu historii teatru. W „Teatrze" publikowali prawie wszyscy znaczący ludzie teatru i krytycy, jednakże przeważały teksty recenzentów związanych z pismem często przez długie lata (m.in. Leonia Jabłonkówna, Maria Czanerle, Wojciech Natanson, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral). Za redakcji Csató główną słabością pisma był brak recenzji najwybitniejszych krytyków. Ci bowiem publikowali w tygodnikach adresowanych do szerszych kręgów niż środowisko teatralne. Sytuację tę próbował zmienić Jerzy Koenig pełniący obowiązki redaktora „Teatru" w latach 1968–1972. Przez łamy pisma przetoczyły się dyskusje i spory dotyczące uprawnień inscenizatora i teatru politycznego. Z najgłośniejszych przedstawień ukazywały się dwie – często sprzeczne w oceanach – recenzje. Znacznie poszerzył się krąg autorów (np. Konstanty Puzyna opublikował tu opis *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego). Po usunięciu Koeniga redaktorami „Teatru" byli Witold Filler (1972–1975),



Okładka „Teatru" 1949, nr 1

Henryk Bieniewski (1975 – 1981) i Jerzy Sokołowski (1982 – 1990). Od 1982 ukazywał się jako miesięcznik.

W roku 1990 pismo stało się ponownie organem odrodzonego ZASP. Jego redaktorem naczelnym został (pełniący obowiązki zastępcy naczelnego w latach 1982 – 1989) – Andrzej Wanat. Pismo zrezygnowało z relacjonowania całego życia teatralnego kraju, ograniczając się do omawiania najwybitniejszych przedstawień lub dorobku najbardziej znaczących twórców. Dominujące dotychczas recenzje ustąpiły miejsca eseistyce i to nie tylko dotyczącej sztuki teatru. „Teatr" nabrał przez to charakteru bardziej elitarnego. Po śmierci Wanata w 1996 r. redaktorem pisma został jego dotychczasowy zastępca – Janusz Majcherek.

„Pamiętnik Teatralny"

Po odsunięciu Leona Schillera od pracy w teatrze w 1951 r. pozwolono mu na zorganizowanie kwartalnika „poświęconego historii i krytyce teatru" – „Pamiętnika Teatralnego". Pismo, którego pierwszy numer ukazał się w drugiej połowie 1952 r., było oczywiście kontynuacją „Sceny Polskiej" z lat 1936 – 1939, Schillerowi nie pozwolono jednak na użycie tego tytułu. Jego wydawcą był Państwowy Instytut Sztuki (przekształcony następnie w Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) w Warszawie, w ramach którego powstała Sekcja Teatru zorganizowana przez Schillera. Został on redaktorem naczelnym kwartalnika. Po jego śmierci w 1954 r., dwa roczniki zredagowała jego żona, Irena Schillerowa. W roku 1956, po krótkim okresie przejściowym, uformowała się nowa redakcja, z Bohdanem Korzeniewskim i Zbigniewem Raszewskim na czele. W skład zespołu redakcyjnego weszli m.in.: Barbara Lasocka, Jerzy Timoszewicz, Kazimierz A. Wysokiński, a w 1976 Marek Waszkiel. Do stałych współpracowników pisma należeli najwybitniejsi historycy teatru m.in. Jerzy Got, Józef Szczublewski, Edward Krasiński, Zbigniew Wilski, Stanisław Marczak-Oborski, Jan Michalik, Janusz Degler, Anna Kuligowska. Pismo – głównie za sprawą Zbigniewa Raszewskiego – stało się ośrodkiem inicjującym studia i badania nad dziejami teatru polskiego. Pełniło rolę inspirującą i pedagogiczną, formując w ciągu swego czterdziestoletniego istnienia kilka pokoleń historyków teatru. „Pamiętnik Teatralny" przyczynił się w znacznym stopniu do ukonstytuowania się historii teatru na polskim gruncie jako samodzielnej i odrębnej nauki. W obszarze zainteresowania redakcji znalazły się wszystkie okresy dziejów teatru polskiego, największe znaczenie miały jednak publikacje dotyczące XVIII, XIX i pierwszej połowy XX wieku. Chlubą pisma są zeszyty monograficzne poświęcone poszczególnym twórcom (m.in. Wojciechowi Bogusławskiemu, Stanisławowi Wyspiańskiemu, Helenie Modrzejewskiej, Leonowi Schillerowi, Andrzejowi Pronaszce, Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Wilamowi Horzycy, Arnoldowi

Szyfmanowi) oraz epokom (teatrowi staropolskiemu, saskiemu, oświeceniowemu, romantycznemu, czasów wojny 1939 – 1945) lub zjawiskom (teatrowi radiowemu, lalkowemu). Pismo nigdy nie zrezygnowało przy tym z omawiania współczesnych zjawisk. Po okresie stalinowskim miało swój udział w przypomnieniu dorobku Wielkiej Reformy publikując teksty Gordona Craiga, Adolpha Appii, Antonina Artauda, Bertolda Brechta, Georga Fuchsa, Wsiewołoda Meyerholda, Erwina Piscatora, Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa. Udostępniało swe łamy najwybitniejszym krytykom (Konstanty Puzyna, Jan Kott, Krzysztof Wolicki, Marta Fik). W 1964 udzieliło poparcia Jerzemu Grotowskiemu i jego Teatrowi 13 Rzędów w Opolu, gdy zespół ten borykał się z rozmaitymi kłopotami. Na dobrą sprawę dopiero w latach osiemdziesiątych „Pamiętnik Teatralny" stał się pismem *sensu stricto* naukowym. Przeciętny numer pisma składa się – tak jak „Scena Polska" pod redakcją Tymona Terleckiego – z rozpraw i artykułów, materiałów do historii teatru, omówień polskich i obcojęzycznych publikacji dotyczących historii teatru oraz not. Po śmierci Raszewskiego i Korzeniewskiego w 1992 redaktorem „Pamiętnika" został Edward Krasiński.

„Dialog"

W roku 1956 za sprawą Adama Tarna powstał „Dialog" „miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej, teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej". Głównym zadaniem pisma było wspieranie współczesnej dramaturgii polskiej, a także udostępnianie najwybitniejszych dramatów powstających za granicą. Przy czym to drugie zadanie stało się szczególnie istotne w pierwszym okresie istnienia „Dialogu", gdy starano się nadrabiać zaległości, spowodowane zerwaniem kontaktów z kulturą zachodnią w okresie stalinowskim. Na łamach miesięcznika publikowane były wówczas dramaty Becketta, Ionesco, Dürrenmatta, Eliota, Pintera, Camusa, Sartre'a, Frischa, Millera *etc.* Przy czym, na skutek tego, że większość utworów publikowanych w „Dialogu" była natychmiast wystawiana przez teatry, „bez obawy popadnięcia w przesadę – pisał Erwin Axer – można mówić o *de facto* dyktaturze repertuarowej «Dialogu» na scenach polskich w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w pierwszej sześćdziesiątych" (*Ćwiczenia pamięci*, Warszawa 1991, s. 148).

Pismo przyczyniło się także do rozwoju polskiej dramaturgii. Swoje pierwodruki miały tu bowiem prawie wszystkie dramaty Mrożka, Różewicza, Łubieńskiego i innych autorów. Trzonem każdego numeru są bowiem dramaty, słuchowiska i scenariusze polskie i obcojęzyczne (z „Dialogiem" związani są znakomici tłumacze i krytycy: Jerzy Koenig, Danuta Żmij-Zielińska, Elżbieta Wysińska, Małgorzata Semil, Piotr Szymanowski). Ponadto pismo zamieszcza artykuły, szkice i eseje poświęcone dramaturgii i teatrowi. Ogłaszane są w nim dyskusje redakcyjne (z udziałem osób z zewnątrz)

poświęcone różnorodnym problemom (cykl *Rozmowy o dramacie*, później *Rozmowy o dramacie i teatrze*), omówienia najwybitniejszych przedstawień (*Konfrontacje*). Numer zamykają felietony (m.in. Andrzeja Kijowskiego, Sławomira Mrożka, Erwina Axera, Zygmunta Hübnera, Jana Kotta) oraz *Kronika* (informacje o życiu teatralnym za granicą w formie relacji współpracowników pisma lub przeglądów prasy). Za redakcji Adama Tarna (1956 – 1968), przerwanej jego brutalnym usunięciem w trakcie kampanii antysemickiej w 1968 r., „Dialog", zgodnie z upodobaniami swego twórcy, skupiał się głównie na dramaturgii, propagując teatr literacki. Po czteroletnim okresie przejściowym (1968 – 1972), redaktorem pisma został bliski współpracownik Tarna, Konstanty Puzyna. Zgodnie z zainteresowaniami nowego redaktora „Dialog" zaczął poświęcać więcej uwagi teatrowi, inscenizacji, ruchowi kontrkultury, a także antropologii teatru. Zainicjowany został wówczas także cykl *Próby zapisu* przynoszący opisy najwybitniejszych przedstawień. Po śmierci Puzyny, na krótko w 1990 r. redaktorem pisma został Jerzy Koenig, po czym w 1991 r. zastąpił go Jacek Sieradzki.

Atutem „Dialogu" – jednego z najlepszych pism literackich wydawanych po wojnie – była współpraca z nim nie tylko dramaturgów, ale także najciekawszych krytyków i eseistów. W „Dialogu" – oprócz wymienionych już Puzyny, Kotta, Kijowskiego – publikowali także Jan Błoński, Andrzej Stawar, Zbigniew Raszewski, Andrzej Drawicz, Krzysztof Wolicki, Marta Piwińska, Marta Fik, Elżbieta Morawiec, Małgorzata Szpakowska, Tadeusz Nyczek, Małgorzata Dziewulska, Leszek Kolankiewicz. Ogłaszali tu swoje teksty także najwybitniejsi ludzie teatru. Prócz wspomnianego już Axera i Hübnera trzeba wymienić Jana Kosińskiego, Jerzego Kreczmara, Tadeusza Łomnickiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego, Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdę. Miesięcznik drukuje również wypowiedzi najgłośniejszych twórców teatru światowego m.in. Petera Brooka, Ingmara Bergmana, Petera Steina, Giorgio Strehlera. Dość często ukazują się tu także materiały do dziejów teatru, zwłaszcza powojennego (dział *Z archiwum* Edwarda Krasińskiego).

Czasopisma specjalistyczne

Od roku 1958 wychodzi w Warszawie w języku francuskim i angielskim pismo „Le Théâtre en Pologne". Miesięcznik ten, będący oficjalnie biuletynem Polskiego Ośrodka ITI (International Theatre Institute), służy propagowaniu polskiego teatru za granicą. Publikuje recenzje najgłośniejszych przedstawień, eseje, zestawienia repertuarowe i liczne fotografie. Kolejnymi redaktorami „Le Théâtre en Pologne" byli: Andrzej Hausbrandt i Edward Csató (1958 – 1968), Andrzej Hausbrandt (1968 – 1973), August Grodzicki (1973 – 1991) i Elżbieta Wysińska (od 1992).

Od roku 1959 ukazuje się „Almanach sceny polskiej" zawierający dokumentację kolejnych sezonów (tytuły przedstawień granych w teatrach dramatycznych, lalkowych i muzycznych z nazwiskami twórców, obsadą, liczbą przedstawień i widzów, festiwale, występy zagraniczne, nagrody, szkoły teatralne). Kolejnymi redaktorami „Almanachu" byli: Edward Csató (1959/1960 – 1966/1967), Jerzy Koenig (1967/1968), Stanisław Marczak-Oborski (1968/1969) i Kazimierz Wysiński (1969/1970 – 1985/1986). Od sezonu 1986/1987 redaktorem jest Anna Chojnacka.

Wkrótce po wojnie wznowiono wydawanie „Teatru Ludowego". Pismo wychodziło w latach 1946 – 1949. Po zawieszeniu w okresie stalinowskim zostało ponownie wznowione w 1958 r. W roku 1970 „Teatr Ludowy" – ukazujący się jako miesięcznik – przemianowany został na „Scenę". Pismo to związane z ruchem ludowym – jak głosi podtytuł – służy „upowszechnianiu kultury teatralnej". Zajmowało się przez długie lata teatrem amatorskim, zwłaszcza wiejskim. Stopniowy upadek tego typu teatru spowodował jednak, że coraz więcej miejsca „Scena" zaczęła poświęcać teatrowi profesjonalnemu, nie rezygnując jednak z zainteresowania teatrem małych form, jednego aktora czy różnymi montażami poetyckimi, a więc formami chętnie uprawianymi przez teatry szkolne. Pragnąc przyciągnąć młodego czytelnika pismo zaczęło w latach osiemdziesiątych poświęcać uwagę np. muzyce pop. W roku 1992 przestało się ukazywać.

Własnego periodyku doczekało się także środowisko lalkarzy. W roku 1950 zaczął się ukazywać „kwartalnik poświęcony zagadnieniom zawodowego i amatorskiego lalkarstwa" – „Teatr Lalek". Pismo wychodziło do 1953 r., po czym zostało zawieszone. Wznowione zostało w 1957 r. (przez krótki okres jako miesięcznik) i przetrwało do 1970. Jego redaktorami byli m.in. Henryk Ryl (1961 – 1968), Jerzy Koenig (1968) i Henryk Jurkowski (1969 – 1970). Od 1982 ukazuje się ponownie jako „Biuletyn Informacyjny Polskiego Ośrodka Lalkarskiego Polunima".

Okres powojenny cechuje się więc znaczną liczbą specjalistycznych czasopism teatralnych, i to w miarę stabilnych, gdyż dofinansowywanych z budżetu państwa. Na wydawanie czasopism pozwalały sobie także niektóre teatry (np. „Listy Teatru Polskiego" w Warszawie, „Życie Teatru" Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, „Nasza Scena" Teatru Nowego w Łodzi czy też „Afisz Teatralny" Starego Teatru w Krakowie *nota bene* pismo publikowane na odwrocie afisza i redagowane przez jedną osobę – Jerzego Gota). Na ogół pisma o zasięgu ogólnopolskim prezentują poziom przyzwoity, a zdarza się, że niezwykle wysoki („Pamiętnik Teatralny" przez cały okres istnienia, „Dialog" z wyjątkiem lat 1968 – 1972). Dzięki powstaniu ogromnej liczby teatrów i aż trzech szkół teatralnych miały one liczne grono stałych czytelników. Z pewnością także owe periodyki przyczyniły się do ożywienia polskiego teatru pomiędzy połową lat pięćdziesiątych a połową lat siedemdziesiątych. Propagując twórczy i poszukujący teatr artystyczny stanowiły intelektualne zaplecze dla najbardziej wartościo-

wych i oryginalnych zjawisk tego okresu. Wraz ze stopniowym upadkiem rodzimego teatru począwszy od końca lat siedemdziesiątych także znaczenie tych pism maleje, a przynajmniej mniejszy mają one rezonans społeczny. Urynkowienie kultury – stopniowo wprowadzane począwszy od roku 1990 – niesie ze sobą zagrożenie bytu wielu tytułów, ze względu na ich deficytowy charakter.

Nowe inicjatywy

Rok 1990 przyniósł także złamanie monopolu państwowego na rynku prasowym. Dzięki temu powstały nowe czasopisma, co jest zjawiskiem dość zaskakującym przy obecnym stanie rzeczy. Począwszy od 1990 do 1992 ukazywał się w Warszawie, jako tygodnik „Goniec Teatralny" (red. Maciej Nowak), popularne pismo adresowane do środowiska i teatromanów. „Goniec" odnotowywał przejawy życia teatralnego, zarówno profesjonalnego, jak i amatorskiego, poruszał problemy, którymi żyło środowisko, zamieszczał także wywiady, recenzje i felietony. Publikował również tygodniowe repertuary wszystkich teatrów polskich. Jego kontynuację stanowi „Ruch Teatralny" (red. Maciej Nowak), ukazujący się co miesiąc „Krajowy Serwis Wiadomości Teatralnych" wydawany przez Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku.

Z kolei we Wrocławiu od 1991 wychodzi „Notatnik Teatralny" (red. Krzysztof Mieszkowski), kwartalnik prezentujący współczesną myśl teatralną, wypowiedzi ludzi teatru, publikowane są w nim także dramaty i prace z zakresu historii teatru. Pismo, wydawane przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, specjalizuje się w zeszytach monograficznych poświęconych ludziom teatru (Jerzemu Grotowskiemu, Ryszardowi Cieślakowi, Tadeuszowi Łomnickiemu), dramatopisarzom (Tadeuszowi Różewiczowi, Tadeuszowi Słobodziankowi) czy wreszcie wybitnym spektaklom (*Lunatykom* Brocha w reżyserii Krystiana Lupy).

Charakter wybitnie lokalny miał „Poznański Przegląd Teatralny" (red. Juliusz Tyszka), miesięcznik zamieszczający głównie recenzje z poznańskich przedstawień, ukazujący się w latach 1991 – 1992.

Od 1994 w Krakowie wychodzą jako dwumiesięcznik „Didaskalia" (red. Łukasz Drewniak, Grzegorz Niziołek, Maryla Zielińska), które z pisma studentów, absolwentów i wykładowców teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w krótkim czasie stało się najbardziej interesującym periodykiem teatralnym. „Didaskalia" skupiają się na spektaklach najwybitniejszych reżyserów polskich (Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego czy Krystiana Lupy), publikując obszerne analizy, eseje, rozmowy. Pismo śledzi też dokonania młodych aktorów i reżyserów. Wiele uwagi poświęca

współczesnemu teatrowi niemieckiemu i rosyjskiemu, w mniejszym stopniu litewskiemu i francuskiemu.

W Krakowie też ukazuje się kwartalnik Centrum Dramaturgii Polskiej „Dramaturgia Polska" (red. Łukasz Drewniak, Łukasz Czuj) zamieszczająca prace krytyczne, wywiady i noty poświęcone dramatom współczesnym przede wszystkim polskim, ale także zagranicznym.

W pismach powstałych po roku 1990 dochodzi do głosu przede wszystkim młode pokolenie twórców i krytyków, choć udzielają one chętnie łamów przedstawicielom starszego pokolenia. Wychodzące w Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, czy Gdańsku periodyki złamały monopol Warszawy na wydawanie prasy teatralnej i przyczyniły się do większego zróżnicowania opinii i poglądów, odzwierciedlając tym samym pluralizm w kulturze.

Bibliografia

DREWNOWSKI Tadeusz, 1986, *Poza kryzysem. Trzydzieści roczników „Dialogu"*, „Pamiętnik Teatralny", z. 4.

FIK Marta, 1979, *„Pamiętnik Teatralny"*, w: *Polskie powojenne czasopiśmiennictwo artystyczne*, Warszawa.

FIK Marta, 1981, *Czasopisma, krytyka teatralna,* w: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944 – 1979*, Warszawa.

MACIEJEWSKA Maria Krystyna, POLAKOWSKA Anna, 1956, *Czasopisma teatralne dziesięciolecia 1944 – 1953. Bibliografia zawartości*, Wrocław.

MARCZAK-OBORSKI Stanisław, 1986, *„Scena Polska" i inne wydawnictwa ZASP (Z teki XX-lecia międzywojennego)* w: *Obszary teatru*, Warszawa.

MICHALIK Jan, 1987, *Czasopisma teatralne,* w: *W cieniu Teatru Miejskiego. Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893 – 1915*, t. 5, cz. II, Kraków.

NOWAK Maciej, 1987, *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych 1758 – 1950. Suplement*, „Pamiętnik Teatralny", z. 3.

SIVERT Tadeusz, 1991, *„Łódź Teatralna" Leona Schillera (1946 – 1949)*, Wrocław.

STRAUS Stefan, 1953, *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych*, Wrocław.

TIMOSZEWICZ Jerzy, 1995, *„Pamiętnik Teatralny" XL, 1952 – 1992*, Warszawa.

TEORIA TEATRU

Danuta Kuźnicka

Wprowadzenie * Programy, manifesty, wizje * Ujęcia systematyczne

Wprowadzenie

W niniejszym opracowaniu teoria teatru będzie rozumiana jako wszelka, uogólniająca refleksja na temat teatru i dramatu, która nie jest analizą zjawisk szczegółowych. Obejmuje ona teksty podejmujące problematykę teatru z różnych punktów widzenia, w różnych aspektach i wyrażone w dowolnej formie. Pojęcie to obejmuje więc zarówno teksty będące usystematyzowanym wykładem odnoszącym się do przyjętych założeń wstępnych i posługującym się określonymi instrumentami metodologicznymi, jak też teksty o charakterze swobodnej refleksji wyrażonej w formie wizji artystycznych, manifestów czy programów. Teoria teatru jest więc, po części, postacią działalności artystycznej (wizje, manifesty, programy), po części zaś, jedną z dziedzin teatrologii (ujęcia usystematyzowane).

Prace w dziedzinie teorii teatru w rozmaity sposób łączą się z opisem konkretnych zjawisk artystycznych. O włączeniu danego studium do kręgu teorii teatru decydował w niniejszym opracowaniu główny cel rozpatrywanej pracy. Jeśli było nim prezentowanie i rozważanie zawartych w nim uogólnień, a odwołania do faktów historycznych miały charakter egzemplifikacji, praca uznawana była za teoretyczną. Jeśli jednak celem była przede wszystkim analiza zjawisk, a uogólnienia miały służyć ich lepszemu wyjaśnieniu, to studia takie najczęściej pomijano.

Programy, manifesty, wizje

Teoria teatru w Polsce w XX wieku wyrasta z rewolucyjnych i kompleksowych przeobrażeń sztuki teatru zapoczątkowanych tzw. Wielką Reformą Teatralną na przełomie wieków. Zarówno tzw. przełom naturalistyczny (związany z nazwiskami André Antoine'a i Konstantego Stanisław-

skiego) jak i reakcja nań (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, w Polsce Stanisław Wyspiański, Leon Schiller) wywołały także i w Polsce szeroką falę dyskusji (*Myśl teatralna Młodej Polski*, 1966).

W pierwszym dziesięcioleciu wieku wytyczano perspektywy intelektualne teatru. W najwyższych obszarach duchowych i intelektualnych sytuowali teatr: Ostap Ortwin, *Utopie o dramacie* (1901), *O teatrze tragicznym* (1902), Stanisław Wyspiański, *I ciągle widzę ich twarze* (1904), Adam Grzymała-Siedlecki, *O idealnym i nieidealnym teatrze* (1900), Wilhelm Feldman, *W sprawie teatralnej* (1905), Stanisław Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* (1903). Podejmowano problem wyodrębnienia sztuki teatru spośród innych sztuk, poszukiwano jego cech specyficznych; za właściwe teatrowi środki uznawano: ruch i gest (Ryszard Ordyński, *Gest czy słowo*, 1910), głębię przestrzeni scenicznej i światło (Franciszek Siedlecki, *O sztuce scenicznej*, 1910), aktorstwo i „osobliwe terytorium" (Bolesław Leśmian, *O sztuce teatralnej*, 1911), „żywego osobnika" (Stanisław Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, 1903), analizowano sztukę aktorską, dyskutowano jej twórczy bądź odtwórczy charakter, wskazywano na wzajemne zależności aktora i reżysera w procesie tworzenia spektaklu (Grzymała-Siedlecki, *Dialog o upadku sztuki aktorskiej*, 1911; Arnold Szyfman, *Aktor i literat*, 1906), podnoszono problem spójności widowiska, które ma przekazywać jednolitą ideę budowaną przez wszystkie jego składniki (Jan August Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, 1906; Stanisław Brzozowski, Leon Schiller, *Nowy teatr w Polsce. Stanisław Wyspiański*, 1909). Wskazywano na różnorodne funkcje społeczne teatru i potrzebę rozwijania różnych jego form (Kisielewski, Schiller, Brzozowski). W bogatej dyskusji teoretycznej zwracają uwagę rangą intelektualną: wizja teatru monumentalnego (teatru świątyni, teatru ogromnego) tworzona pod piórem Tadeusza Micińskiego, *Teatr świątynia* (1905), Wyspiańskiego, *I ciągle widzę...* (1904), Ortwina, *Utopie o dramacie* (1901), *O teatrze tragicznym* (1902), Schillera, *List do Craiga* (1908), *Nowy teatr...* (1909), i bliska jej, choć mocniej osadzona społecznie, myśl Brzozowskiego, *Teatr krakowski* (1905). Wiążąc kategorie prawdy, teatru i słowa oraz wyznaczając ich uwarunkowania społeczne, w religijności widział Brzozowski zasadniczy wymiar sztuki teatru.

Leon Schiller, jeden z twórców idei teatru ogromnego, przypominając religijny rodowód teatru (dionizja greckie, misteria średniowieczne) pragnął przywrócić mu dawny, wielki, duchowy wymiar (*Nowy teatr...*, 1909). Teatr miał się stać miejscem łączności z *sacrum*, łączności, która tworzy duchową więź między ludźmi. Teatr miał uwznioślać i jednoczyć. Na kształt wielkich widowisk religijnych z przeszłości miał być obrzędem i świętem, gromadzącym ludzi w wielkich przestrzeniach pod gołym niebem, gdzie wspólnie tworzyliby widowisko pełne tańca i muzyki, bogate w nabrzmiałe treścią słowo. Schiller wskazywał, iż ideę „teatru ogromnego" wcielał w życie Stanisław Wyspiański.

W najszerszych perspektywach filozoficznych, antropologicznych i przyrodoznawczych sytuował sztukę teatru Mieczysław Limanowski *Rok polski i dusza zbiorowa* (1916). Jego idee odegrały istotną rolę inspiratorską nie tylko wobec teatru Reduta. Zbigniew Osiński w książce *Był kiedyś teatr Dionizosa* (Warszawa 1994, s. 18) wskazał, iż Mieczysław Limanowski i Juliusz Osterwa dążyli w Reducie do stworzenia swoistej syntezy sztuki, nauki i religii, a także realizacji w codziennej praktyce zespołu zasad braterstwa i tolerancji. Celem Reduty było, jak opisywał to Osterwa, szukanie „dróg i sposobów do odkrycia polskiego oblicza teatru" (z listu do Władysława Orkana, 1919). W różnorodnych wystąpieniach Osterwa propagował ideę „teatru narodowego", łączącą najwyższe ideały artystyczne ze społecznymi i narodowymi.

Zasady dotarcia do idealnej sfery sztuki teatralnej, łącząc zagadnienia etyki, moralności z artystycznymi, opierali redutowcy na artystyczno-etycznym wychowaniu aktora, na stworzeniu nowej organizacji pracy w teatrze oraz na zdobywaniu nowej formy wyrazu artystycznego.

Idea „teatru narodowego" zawarta jest także w koncepcji teatru monumentalnego tworzonej przez Leona Schillera i Wilama Horzycę. Wywodziła się ona z wizji „teatru ogromnego" i „teatru świątyni". Pojęcie „teatru monumentalnego" oznacza zarówno wizję teatru zawartą w dramacie polskim (przede wszystkim romantycznym i neoromantycznym), jak i koncepcję nowej architektury teatralnej (W. Horzyca, L. Schiller, *Teatr popularny*, 1925). Lidia Kuchtówna we *Wstępie* do tomu artykułów Horzycy, *Polski teatr monumentalny* (1994, s. 16) zwraca uwagę, że Schiller i Horzyca wywodzili swą wizję polskiego teatru monumentalnego z *Lekcji XVI* Adama Mickiewicza. Schiller jednakże „wybrał jeden model: Cyrk Olimpijski, dynamizm, widowisko i tłumy", Horzyca natomiast „zaakceptował model teatru ascezy i wyobraźni". Wilam Horzyca przez wiele lat rozwijał wizję teatru, który oddaje „geniusza rasy i narodu" (*Rodowód teatru polskiego*, 1938) i stanowi „przybytek snów" (*Jedyny teatr: Prospera*, 1946).

Z burzycielskimi, nieskrępowanymi pragmatyzmem działania, hasłami wystąpili futuryści, formiści i awangarda (*Myśl teatralna*, 1973). Dotychczasowy teatr, wraz z większością tradycyjnych wartości kultury, uznali za umarły. Aleksander Wat i Anatol Stern (*Manifest prymitywności do narodu świata i do Polski*, 1920) opowiadali się za „prostotą, ordynarnością i wesołością", istotę sztuki upatrywali w jej charakterze cyrkowego widowiska dla wielkich tłumów. Bruno Jasieński (*Nuż w bżuhu*, 1921) zapowiadał bankructwo dotychczasowych scen i rychłe ich „sfuturyzowanie". Przekreślano tradycję romantyczną. Tytus Czyżewski głosił: „śmierć romantyzmowi, symbolizmowi i programizmowi", ogłaszał tryumf „mechanicznego instynktu", Wat i Stern twierdzili, że „Mickiewicz jest ograniczony". Tadeusz Peiper (*Punkt wyjścia*, 1922) proklamował „epokę uścisku z teraźniejszością", inspirował wiązanie twórczości z życiem, dostrzegał korelację estetyki i ekonomii, ukazywał je na przykładzie teatru, który jest zarazem

sztuką i przedsiębiorstwem. Rozwiązanie tej antynomii widział w masowości odbioru i tworzeniu widowisk odpowiednich dla mas. Miały to być widowiska wyrosłe z „instynktu i uczucia człowieka dzisiejszego". Proponował wielki teatr plenerowy, dla którego pretekstem miały być dawne uroczystości ludowe. Zwalczał „dewocję słowa".

W roku 1920 na łamach „Skamandra" ukazały się dwie rozprawy Stanisława Ignacego Witkiewicza na temat Czystej Formy w teatrze (swą koncepcję rozwijał nadal w latach 1921 – 1927, by wydać w 1932 r. *O czystej formie*). Teoria Witkacego spotkała się z najżywszym przyjęciem i była najbardziej dyskutowaną koncepcją teatralną dwudziestolecia międzywojennego. Teoria sztuki Witkacego ściśle łączy się z całością jego systemu filozoficznego. Przedstawił ją Janusz Degler w artykule *Witkacego teoria teatru* w tomie Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze* (1977). Podstawową cechą istnienia jest dwoistość, możliwa do uchwycenia tylko przy użyciu przeciwstawnych pojęć, np. jedności i wielości, ciągłości i zmiany. Tę właściwość bytu określa Witkiewicz pojęciem Jedności w Wielości. Za jego pomocą definiuje też dzieło sztuki jako „pewną jedność w wielości, czyli konstrukcję jakichkolwiek elementów prostych (barw, dźwięków) lub złożonych (słów, działań)". Teatr jest w definicji Witkacego sztuką złożoną z „wielości" elementów: słów, aktorów i ich działań (ruch, gest, mimika), przestrzeni scenicznej, muzyki, ale w spektaklu przynależne tym elementom jakości (dźwiękowo-rytmiczne, pojęciowe, obrazowe) i działania postaci muszą się w ten sposób łączyć, by stworzyć wrażenie „jedności". Tę jedność niezależną od niczego, konstrukcję samą dla siebie, nazywa Witkacy Pięknem Formalnym, czyli Czystą Formą. Strukturę dzieła określał Witkacy w sposób formalistyczny, jako logiczny układ świadomie i celowo dobranych elementów prostych i złożonych, zaś genezę i cel sztuki ujmował jako wyraz osobowości artysty. Jedności konstrukcji formalnej utworu, czyli Czystej Formie odpowiada jedność „ja" artysty. Bezpośrednie doznanie jedności własnego „ja" wiąże się z uczuciem metafizycznym i jest warunkiem kontaktu z Tajemnicą Istnienia. Wartość sztuki nie ogranicza się jedynie do tego, iż ma być ona uzewnętrznieniem uczuć metafizycznych twórcy, musi również podobne przeżycia budzić w odbiorcach. Tym zaś, co umożliwia taki akt percepcji jest właśnie Czysta Forma. Teoria Czystej Formy w teatrze była w głównych założeniach teorią dzieła dramatycznego, lecz jednocześnie nowości formy dramatycznej miały odpowiadać innowacje ściśle teatralne. Wstępnym warunkiem realizacji Czystej Formy miało był wyzwolenie dramatu z poetyki realistycznej: likwidacja intrygi oraz przyczynowo-skutkowej akcji i zastąpienie jej układem luźno ze sobą powiązanych zdarzeń, rządzonych jedynie swą wewnętrzną logiką formalną i wywołujących wrażenie „stawania się w czasie jako takiego". Na scenie proponował „grę znaczeniową", zgodnie z którą sposób podawania tekstu byłby niezależny od stanów uczuciowych, kwestie miały być wypowiadane z idealną dykcją. W teatrze główną rzeczą jest słowo

mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane, jednakże aktor musi być świadom, iż jest też „plamą w kompozycji barwnej" i swój ruch na scenie musi dostosować do jej wymagań. Witkacy podkreślał też znaczenie publiczności, od której nastawienia wewnętrznego na Czystą Formę i umiejętności stwarzania owego fluidu, będzie zależeć proces magicznej syntezy różnorodnych elementów składających się na ten lotny i tajemniczy twór, jakim jest dzieło sztuki scenicznej.

Wraz z podważaniem dominacji literatury w teatrze zarówno w praktyce reformatorów sceny, jak i w refleksji teoretycznej, coraz wyraźniej eksponowany był problem roli komponentu plastycznego widowiska. Zjawisko to przedstawia opracowana przez Stanisława Marczaka-Oborskiego antologia *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919 – 1939* (1973). Przeprowadzona w 1924 r. ankieta na temat „Roli malarstwa scenicznego" wykazała, iż znaczna część odpowiadających ludzi teatru i kultury jest przeciwna eksponowaniu żywiołu plastycznego (np. Józef Kotarbiński, Zygmunt Kisielewski), jednakże były też głosy wskazujące na istotną rolę plastyki (Mieczysław Treter odróżniając tekst dramatu od jego wystawienia uznał, że o skonkretyzowaniu się dzieła scenicznego decyduje rzeczywistość tła plastycznego; Wincenty Drabik podkreślał, że forma malarska musi był ściśle zespolona z koncepcją reżyserską; Witold Wandurski wyrażał pogląd, iż na scenie konstrukcja jest istotniejsza niż kompozycja płaszczyznowa plam barwnych).

Czasopismo awangardy „Blok" (1924, nr 8 – 9, *Dramat ruchu*) tak określało zasady wyznawanej estetyki: wartości sztuki nie mierzy się miarą prawdopodobieństwa w oddaniu świata widzialnego, lecz powinno się od niej żądać nieoczekiwanego. Zadaniem dzieła sztuki jest stworzenie z barwy – materiału harmonijnego zjawiska całości i jedności, które w teatrze tworzy ruch uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk w przestrzennym malarstwie ruchomym. Hierarchię elementów widowiska układano w porządku: światło, ruch, dźwięk. Adam Zagórski *Trzy momenty* (1925) dostrzegał trzy wspólne elementy w nowatorskich teoriach: uwielbienie dla techniki, dążność do zmaterializowania widowiska (ograniczenie aktora, zainteresowanie cyrkiem, kinem, kabaretem jako komponentami spektaklu), zwiększenie udziału widza.

Wypowiedzi na temat scenografii w wielu wypadkach były w równym stopniu konkretnymi projektami realizacyjnymi, co oznaczały nowe widzenie teatru.

Projekt teatru symultanicznego Szymona i Heleny Syrkusów (opracowany w latach 1927 – 1930) odwoływał się do programu futurystycznego „szybkość, jednoczesność, dynamizm". Projekt techniczny teatru na zasadzie rozbicia sceny na dwie części: stała i ruchoma (dwa pierścienie okalające widownię ze zdolnością ruchu okrężnego w różnych kierunkach i tempach) wraz z obrotówką i zapadnią miał zapewnić szybkość przenoszenia akcji, płynność tak, aby ruch sceny stał się odpowiednikiem życia –

jednak skomponowanym nie na sposób życia, ale na sposób teatru. Podkreślano rolę światła i akustyki, zrezygnowano z kurtyny, aby najściślej zespolić scenę z widownią. Teatr miał się stać środkiem propagandy kultury wśród mas. W podobnym tonie pisał Andrzej Pronaszko (ankieta *O teatr przyszłości*, 1928): „teatr musi być pulsem życia, maszyną burzącą równowagę ducha. Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu [...] siły, która mu pęd daje. Teatr to agitacja, reklama nowych prawd".

Podobne miejsce w kulturze wyznaczał teatrowi w 1928 r. Leon Schiller (*Teatr jutra*).Teatr powinien, jego zdaniem, być narzędziem walki o moralny i społeczny ustrój jutra, w przyszłości zaś miejscem wytchnienia dla zwycięzców. Powinien być lewicowy, postępowy i antyestetyczny, estetyzm bowiem wiązał Schiller z teatrem burżuazyjnym. Odrzucał malarstwo, w teatrze proponował oparcie się na architekturze i inżynierii, propagował na scenie fotomontaż, plakaty, reklamy świetlne, ostry rysunek i kolor. Siedzibą teatru miały być początkowo „budy, hale lub hangary", w przyszłości zaś „gigantyczna budowla". Wśród autorów, których dzieła byłyby wystawiane w takim teatrze, wymienia Schiller Mickiewicza, Wyspiańskiego, Krasińskiego i Micińskiego.

Iwo Gall w *Budowniczym tła scenicznego* (1937) wskazywał na związek artystycznego wyrazu przedstawienia z architekturą gmachu teatru, ukazywał, jak funkcjonalnie traktować zabudowę sceny, jednakże deklarował się także z wiarą w odrodzenie wartości i znaczenie aktora jako istotnej dominanty teatru. Wprowadził rozróżnienie działania Z przestrzeni (o którym stanowiły środki inscenizacyjne) oraz działania W przestrzeni (co jest domeną aktora). Tworząc swą wizję Iteatru nawiązywał do wartości teatru antycznego, wschodniego i misteryjnego. Oryginalną koncepcję teatru antynominalnego proponował Jerzy Braun (*Teatr idei i jego dwanaścioro przykazań*, 1931; *Teatr antynominalny*, 1933). Miały go tworzyć widowiska obrazujące nie walkę indywiduów, lecz walkę idei filozoficznych, wysnutą z antynomii rozumu i uczucia, pierwiastka boskiego i ludzkiego w człowieku.

Przed drugą wojną światową powróciło jeszcze zainteresowanie artystów problematyką realizmu. Leon Schiller wystąpił z koncepcją neorealizmu rozumianego jako realizm eliminacyjny komponowany w imię wewnętrznej prawdy świata, ale i w imię autonomicznej prawdy widowiska. W kontekście spraw aktorskich podjęła ten problem Stanisława Wysocka *Aktor i przyszłość teatru* (1938).

W pierwszych latach po drugiej wojnie światowej wystąpienia artystów i dyskusje teoretyczne zostały gwałtownie przerwane przez proklamowanie realizmu socjalistycznego jako estetyki normatywnej, które nastąpiło na zjeździe w Oborach (1949). Dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych pojawiły się nowe głosy. Dotyczyły one przede wszystkim scenografii. Zarysowały się dwa stanowiska wobec stosunku tworzywa scenograficznego do dramatu i generalnie wobec miejsca plastyki w teatrze nazywane „szkołą

warszawską" i „szkołą krakowską". Zwolennicy tej pierwszej głosili hasło „teatru integralnego", które nie zawierało żądań rewizji hierarchii elementów widowiska, opowiadali się za teatrem realistycznym, nie w sensie poetyki, lecz w znaczeniu poznawczym. Niewątpliwa była funkcjonalność scenografii i jej niezbyt agresywna „nowoczesność", ścisłe powiązania z tekstem oraz umiejętność pracy z aktorem. Model teatru według „szkoły krakowskiej" określili Tadeusz Kantor i Wojciech Krakowski w 1955 r. Ich teatr kreacyjny (totalny, integralny, autonomiczny) nie zakładał z góry określonej proporcji środków wyrazu. Istotą tego teatru był brak wewnętrznego podziału: całość, suma wszystkich środków, musi być sprowadzona do jednolitej materii scenicznej.

Wśród artystycznych wizji teatru lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dominują indywidualności Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego. Wywarli oni istotny wpływ na teatr nie tylko polski, ale i światowy. Wizje Kantora i Grotowskiego oddziaływały przede wszystkim siłą artystycznych realizacji. Jednakże obydwaj twórcy wykładali je również *expressis verbis*.

Tadeusz Kantor przez wiele lat wraz z kolejnymi spektaklami Teatru Cricot 2 opisywał przeobrażenia swej koncepcji teatru i sztuki w ogóle, nadając im w manifestach odpowiednie miana. W zwięzłej formie prezentuje je publikacja Ośrodka Teatru Cricot 2 *Teatr Cricot 2 1955 – 1988* (1988). Analizował je także Jan Kłossowicz w książce *Tadeusz Kantor. Teatr* (1991).

Idea Teatru Autonomicznego, sformułowana wraz ze spektaklem *Mątwy* według Stanisława Ignacego Witkiewicza (1956) oznaczała odrzucenie metody „ilustrowania" akcji dramatu przez sztukę sceniczną. Oznaczała też tworzenie torów równoległych, nie ilustrujących się wzajemnie, ale korespondujących jedynie przez trafne napięcie dynamiczne: tor tekstu wyzbyty powierzchniowej faktury fabularnej i tor autonomicznej, scenicznej akcji czystego teatru. Już wcześniej, w latach czterdziestych, formułował Kantor swoje postrzeganie przedmiotu, które stało się elementem centralnym najpierw w Teatrze Informel (1961), a później w Teatrze Zero (1963). Dzieło teatru – spektakl miał wyrastać z realności widowni, czasu i miejsca, znosić konwencjonalny podział na scenę i widownię, anektować realność widowni i realność miejsca. Artysta pisał o swej fascynacji zarówno rzeczywistością surową, nie przetworzoną „artystycznie", jak i przedmiotem realnym. W Teatrze Informel, odpowiadającym sztuce „informel", pojęcie realności przedmiotu skonkretyzowane zostało jako realność najniższej rangi. Kantor podkreślał, że sztuka informel odkrywała nową stronę realności, jej elementarny stan: materię, dającą się ujarzmić tylko przez metodę destrukcji, przypadku i spontanicznej akcji. W montowanym wówczas spektaklu *W małym dworku* (1961) stosowane były formy nie konstruowane sztucznie, lecz wynikłe z naturalnych procesów działania czasu, natury, zużycia, zniszczenia – jako rezultat ludzkiej akcji pod wpływem emocjonalnych stanów gwałtowności, gorączki, ekscytacji. Następny etap rozwojowy Teatru Cricot 2 – Teatr Happeningowy wiązał się z wyjściem poza

estetyczną, iluzyjną przestrzeń dzieła sztuki ku granicy realności życia. Jego ideą było pojęcie sztuki jako podróży mentalnej, rozwoju idei, odkrywania nowych terenów eksploracji. „Od roku 1963 rekwizyty podróży pojawiają się na moich obrazach: pakunki (*emballages*), torby, walizki, plecaki, postacie «wiecznych wędrowców»" – pisał później Kantor. Idea podróży była też podstawową treścią autonomicznej akcji w *Kurce wodnej* (1967), leżała też u podstaw koncepcji Teatru Niemożliwego. Nastąpiło całkowite odrzucenie konwencjonalnej reguły czasu i miejsca „teatralnego". „Teatr" odbywał się w różnych miejscach, to nie była podróż teatru, teatr utożsamił się z podróżą. Manifest *Teatr Niemożliwy* (1971 – 1972) powstał w związku z realizacją sztuki Witkiewicza *Nadobnisie i koczkodany* (1972). Wprowadzał on uczucie niemożliwego jako głównego składnika percepcji sztuki. Sublimowanie zbyt fizycznej happeningowej realności kierowało uwagę twórcy ku sferze bardziej wolnej, ku wyobraźni bardziej myślowej niż wizualnej, niemożliwej. W aspekcie percepcji widowiska oznaczało to scalenie wielkiej mnogości propozycji tak pomyślanych, aby u widza powstało odczucie niemożliwości ogarnięcia i odczytania całości. Odbiór u widza dokonywałby się poprzez refleksję tworzącą się z korelacji przedmiotów i czynności, które nie są dziełem lub materializacją, lecz punktem oparcia dla procesu myślowego i spirytualnego. Kolejnym etapem rozwoju myśli Kantora był Teatr Śmierci rozpoczęty seansem dramatycznym *Umarła klasa* (1975). Punktem centralnym było rozważanie nad manekinem jako kolejnym wcieleniem przedmiotu najniższej rangi. Manekiny i figury woskowe, zdaniem Kantora, egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej kultury. Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal bezbożnie, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem nowej, ciemnej, nocnej, buntowniczej strony działalności ludzkiej, przestępstwa i śladu śmierci jako źródło poznania. Życie, twierdził Kantor, można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwoływanie się do śmierci, przez pozory, przez pustkę i brak przekazu. Manekin w teatrze miał stać się modelem, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji umarłych – modelem dla żywego aktora. Spektakl *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* przynosił określenie „cricotage'u". Cricotage to według Kantora rodzaj działania wywodzącego się z doświadczeń Teatru Cricot 2. Nie był ani happeningiem, ani performancem. Cricotage operował realnością wyzwoloną z wszelkiej fabuły. Jej fragmenty i relikty wyrwane z siłą imaginacji urągającej wszelkim konwencjom były sprzęgnięte w takim stopniu wytrzymałości, że w każdej chwili mogły ulec rozerwaniu. To wrażenie niebezpieczeństwa i grożącej nieustannie katastrofy było istotną cechą cricotage'u. Postacie, sytuacje, resztki akcji nie były symbolami. Były raczej ładunkami, które wywoływały napięcie, ocierały się o „niemożliwe" i „niewyobrażalne" i pomimo swych jaskrawych odniesień do życiowych znaczeń nie spełniały oczekiwania na rozwiązanie układające się wedle życiowej logiki. Kolejny etap rozwoju idei teatru, związany z realizacją

spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980), nazwał Kantor „Pamięcią Dziecka". Rekonstrukcja wspomnień dzieciństwa (taki był sens spektaklu) miała zawierać tylko te momenty, obrazy, które pamięć dziecka zatrzymuje, dokonując wyboru w masie rzeczywistości, wyboru niezwykle istotnego (artystycznego), bo trafiającego nieomylnie w prawdę. W dziecięcej pamięci zachowuje się tylko jedna cecha postaci, sytuacji, wypadków, miejsca i czasu, tylko jeden wyraz. Przy realizacji spektaklu *Niech sczezną artyści* (1985) opisał Kantor Sferę Śmierci. Sfera Śmierci utożsamiła się z rejonami sceny. Powolne i nieubłagane umieranie jako proces postępujący, prawie niezauważalny, nieustanny, przekazywany był widzom metodą powtarzania aż do kompletnego udręczenia. W 1988 r. przy okazji spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* powstała wypowiedź Kantora *Ja realny*, w której twórca rozważał najważniejszą w swej twórczości kategorię artystyczną, tj. problem gry – udawania i realności.

Idee Jerzego Grotowskiego dotyczące teatru i przede wszystkim aktora mają istotne znaczenie w światowej myśli teatralnej XX wieku. Cechą charakterystyczną idei Grotowskiego jest ich nierozerwalny związek z praktyką artystyczną, zarówno w sensie realizacji scenicznych, jak studyjnej pracy nad warsztatem aktorskim. Trzeba też podkreślić, że koncepcje artysty rozwijały się w sposób ciągły przez wiele lat tworząc żywą materię przeobrażających się konkretnych dokonań i wyrastających z nich teoretycznych sformułowań. W pracy Jerzego Grotowskiego wyróżnia się najczęściej następujące okresy: „teatr przedstawień" (lata 1957 – 1969); „teatr uczestnictwa" (1969 – 1978); „teatr źródeł" (1978 – 1982); „dramat obiektywny" (1983 – 1985); „sztuki rytualne" (po 1985). Poszukiwania prowadzone po 1969 r. jakkolwiek głęboko związane z problemami twórczości aktorskiej, wykraczają poza tradycyjne pojęcie sztuki teatru. Z tego względu w niniejszym szkicu zostaną przedstawione tylko najważniejsze z idei Grotowskiego związane z pierwszym okresem twórczości. Prezentowane one były w formie wypowiedzi i wywiadów drukowanych w prasie polskiej w latach 1965 – 1969, a następnie w języku angielskim w książce *Towards a Poor Theatre* (1968).

Koncepcja teatru ubogiego, jedna z centralnych dla pierwszego okresu twórczości artysty, została przedstawiona w 1965 r. (*Ku teatrowi ubogiemu*). Opisując swą pracę z zespołem artystycznym Grotowski stwierdził, iż odrzuca koncepcję teatru jako zlepka różnych dyscyplin, a pragnie skupić się na tym, co stanowi „sedno teatru jako sztuki", tzn. „na relacji między aktorem a widzem", a także na „technice duchowej i kompozycyjnej aktora". Zwrócił też uwagę, że prowadzone praca mają charakter „badań długofalowych".

Idea „teatru ubogiego" polega na uznaniu, że teatr może się obyć bez scenografii, charakteryzacji, autonomicznego kostiumu, gry świateł, tła muzycznego. Teatr nie może jednak istnieć bez relacji aktora i widza, bez żywego ich obcowania. Relację między aktorem a widzem należy określać

na nowo przy okazji każdego widowiska, ustalając ją także w kategoriach organizacji przestrzeni, w której ma się rozgrywać. Wszystkie wyeliminowane środki teatralne można, zdaniem Grotowskiego, zastąpić grą aktora. Aktor bowiem na oczach widzów może przeistaczać się z postaci w postać, z najprostszych przedmiotów poprzez gest i działanie – może tworzyć przedmioty nowe, a także, wykorzystując swój głos i odgłosy poruszających się przedmiotów – kreować sferę dźwiękową. Dzięki doskonałemu opanowaniu rzemiosła aktor może kreować pełnię rzeczywistości scenicznej. Zdaniem Grotowskiego tworzenie dzieła w teatrze niemożliwe jest bez konfrontacji z zagadnieniem rzemiosła i powołania przez rzemiosło (*Teatr Laboratorium „13 Rzędów"*, wywiad dla „itd", 1966). Doskonalenie rzemiosła wymaga nieustannej pracy, której sens polega nie na gromadzeniu rozmaitych umiejętności, ale na stopniowym odrzucaniu wszystkich przeszkód, jakie w procesie duchowym może aktorowi stawiać jego organizm. Jest to swoista *via negativa*, jak to określa Grotowski. Praca aktora polega na procesie duchowym, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności.

Taki sposób widzenia aktora jest ściśle związany z ogólnym poglądem Grotowskiego na sztukę i z jego wizją przedstawienia jako „aktu transgresji". Sztuką, zdaniem artysty, zajmujemy się po to, by przekroczyć swoje bariery i dojść do spełnienia. W tych zmaganiach z prawdą teatr zajmuje miejsce szczególne, gdyż poprzez namacalność i cielesność „kojarzy się z miejscem prowokacji, z wyzwaniem rzucanym sobie i widzowi i z naruszeniem przyjętych stereotypów widzenia tym drastyczniejszym, że modelowym w organizmie ludzkim". Zdaniem Grotowskiego istotny jest tu problem naruszania tabu, transgresji, która umożliwia poprzez szok zdarcie maski, „jakby w nagości, oddaniu się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, a w czym zawiera się i Eros i Charitas".

Problem naruszania tabu łączy Grotowski z kwestią istnienia mitu we współczesnym świecie i ponownie odnosi te zagadnienia do aktora. Jako tabu, jego zdaniem, funkcjonować może tylko mit wcielony w dosłowność aktora i jego żywy organizm. Artysta podkreśla, że w dzisiejszych czasach stosunek do mitu jest niezmiernie zróżnicowany, a identyfikacja z nim jest już niemożliwa. Możliwa natomiast jest konfrontacja. Polegać ona może na naruszaniu intymności żywego organizmu. Dzięki temu sytuacji mitycznej przywrócona jest jej powszechna ludzka konkretność. Naruszanie intymności staje się doznaniem prawdy.

W *Aktorze ogołoconym* (1965) Grotowski wyjaśnia, iż aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego. Dociera dzięki temu do prawdy o sobie i pozwala na powstanie podobnego procesu w widzu. Z chwilą, gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, z tą chwilą ofiaruje je, „powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości".

W tym kontekście szczególne jest rozumienie postaci fikcyjnej, roli którą odgrywa aktor. Grotowski twierdzi, że aktor musi manipulować postacią sceniczną jak lancetem dla preparowania własnej osobowości. Rola umożliwia mu dotarcie do intymnych warstw osobowości po to, by je „ofiarować". Dokonywana przez aktora samopenetracja musi się łączyć z dyscypliną, gdyż inaczej nie staje się wyzwoleniem, ale graniczy z biologicznym chaosem. „Dlatego każde działanie wywołane przez samopenetrację musi ulec wędzidłu sztuczności". Opisując sztukę aktorską określa Grotowski wreszcie jej sedno. Jest nim osiągnięcie aktu całkowitego, polegającego na nieoddzielaniu tego, co duchowe, od tego, co fizyczne, „ażeby to, co czyni, czynił całym sobą". Aktorstwo będące formą „ofiarowania się" oznacza tworzenie specyficznej relacji w stosunku do widza i generalne zakwestionowanie tradycyjnego pojęcia teatru. Widz staje się „świadkiem", a granica teatru – wobec wyraźnego akcentowania aspektu „współuczestnictwa" – przesuwa się w kierunku rytuału. Grotowski w tym okresie poszukuje możliwości odnalezienia pierwotnej, teatralnej spontaniczności i obrzędowej jedności (*Le théâtre d'aujord'hui à la recherche du rite*, 1968). Czynną rolę ma w takim teatrze odgrywać aktor prowokujący i zachęcający widza do współuczestnictwa. Osią rytuału mógłby stać się mit lub archetyp według terminologii Junga. Przechodząc jednak przez kolejne etapy pracy idee te odrzucono, uznając, iż „odbudowa rytuału nie jest dziś możliwa, ponieważ rytuał obracał się zawsze wokół osi, jaką stanowi akt wiary". Tymczasem w czasach współczesnych wyłączna, powszechna wiara nie istnieje. Istnieje jednak fenomen aktora, który w akcie całkowitym odsłania coś autentycznego. Pracy studyjnej z aktorem Grotowski poświęcił dalsze lata działalności („teatr uczestnictwa", „teatr źródeł", „dramat obiektywny", „sztuki rytualne").

Ujęcia systematyczne

Pierwsze prace teoretyczne nad teatrem dotyczyły dramatu. W roku 1931 ukazało się drukiem dzieło polskiego fenomenologa i teoretyka sztuki Romana Ingardena *Das Literarische Kunstwerk*, którego rozdział *Sztuka teatralna* jest poświęcony teorii dzieła dramatycznego wystawionego na scenie. Dzieło wystawione na scenie, czyli sztuka teatralna, jest zdaniem filozofa przypadkiem granicznym dzieła literackiego, dlatego też omówienie koncepcji sztuki teatralnej w jego ujęciu rozpocząć trzeba od prezentacji podstawowych twierdzeń odnoszących się do dzieła literackiego. Według Ingardena podstawową właściwością dzieła literackiego jest jego dwuwymiarowa budowa: składa się na nią następstwo faz oraz układ warstwowy. Tworzą go cztery warstwy różniące się między sobą tak materiałem, który określa ich właściwości, jak i rolą, jaką dana warstwa odgrywa wobec innych warstw w dziele. Ingarden wyróżnia: 1) warstwę brzmień

słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu; 2) warstwę jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu; 3) warstwę różnorodnych uschematyzowanych wyglądów i ciągów wyglądowych; 4) warstwę przedmiotów przedstawionych i ich losów, na którą składają się intencjonalne odpowiedniki zdaniowe (obejmujące zwłaszcza stany rzeczy) oraz przedmioty przedstawione przez te zdaniowe odpowiedniki intencjonalne. Warstwy mimo swej odrębności stanowią spójną konstrukcję, wpływają na polifoniczny charakter dzieła i zapewniają mu organiczność. Tylko dwie pierwsze warstwy mają charakter językowy. Strukturalny szkielet dzieła, wokół którego obudowane są pozostałe warstwy, stanowi warstwa całości znaczeniowych. Istotnym elementem poznawania dzieła literackiego jest opisany przez Ingardena proces konkretyzacji, czyli swoistego rekonstruowania w procesie lektury miejsc niedookreślenia właściwych strukturze dzieła. Dzieło dramatyczne wystawione na scenie uznał Ingarden, jak już wspomniano, za przypadek graniczny dzieła literackiego. Jego argumenty były następujące: w dziele literackim występuje tekst główny (to, co postacie mówią) i tekst poboczny (wyznaczający intencjonalne postacie i przedmioty), w odpowiadającym zaś temu dziełu literackiemu dziele scenicznym istnieje jedynie tekst główny. Instrukcje, które zawiera tekst poboczny wypełnione są przez rzeczywiste przedmioty i osoby obecne na scenie. W widowisku (dziele scenicznym) zatem występują całkiem nowe środki przedstawiania wykluczone przez istotę dzieła czysto literackiego. Są nimi: 1) przedmioty realne pełniące funkcję odtwarzania i reprezentowania; 2) odpowiednio przez ich naocznie dane cechy ukształtowane i z góry określone wyglądy, w których mają się pojawić przedmioty reprezentowane. O łączności zaś dzieła literackiego i widowiska decyduje tożsamość dwóch warstw: warstwy znaczeń i warstwy przedmiotów przedstawionych.

Problem stosunku dzieła literackiego do jego scenicznego odpowiednika, a także miejsce słowa wśród innych tworzyw widowiska to zasadnicze problemy podejmowane przez badaczy także po drugiej wojnie światowej. W roku 1949 Stefania Skwarczyńska w pracy *Zagadnienie dramatu* sformułowała tezę, iż dramat nie jest rodzajem literackim, jak to ustaliły tradycyjne klasyfikacje dzieląc literaturę na lirykę, epikę i dramat. Dramat jest, zdaniem Skwarczyńskiej, odrębną sztuką. Dramaturg tworząc świat przedstawiony swego utworu kształtuje wszystkie tworzywa sceniczne, wśród których słowo jest tylko jednym z wielu. Najważniejszymi zaś i niezbywalnymi tworzywami dramatu są: aktor, przestrzeń i czas. Najściślej związany z nimi ruch sceniczny ma za zadanie uwidocznienie zmiany sytuacji scenicznej spowodowanej zmiennością zdarzeń. Skwarczyńska wskazywała, iż różnorodne tworzywa, które kształtuje dramaturg, z jednej strony dają mu określone możliwości, z drugiej zaś narzucają ograniczenia. Zdaniem Skwarczyńskiej literacka teoria dramatu, tzn. pogląd uznający dramat za jeden z rodzajów literackich, zaważyła tendencją dominacji w nim słowa

i naginania doń innych tworzyw. Bardzo bliskie idee formułował Juliusz Kleiner w *Istocie utworu dramatycznego* (1948; 1949). Doceniał on sceniczne aspekty dramatu i zgadzał się, że dramaturg kształtuje całą rzeczywistość teatralną. Wskazywał jednakże, iż roli słowa nie można umniejszać, gdyż w określonej sytuacji słowo jest gestem.

Teatralna teoria dramatu, jak nazywano tezy Skwarczyńskiej, wywołała długoletnią trwającą jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dyskusję wśród badaczy i podzieliła ich na dwa obozy. Wśród zwolenników literackiej teorii dramatu był np. Artur Hutnikiewicz i Janina Abramowska. Hutnikiewicz (w artykule *Czy dramat jest dziełem literackim?*, 1954) twierdził, iż dramat jest utworem literackim przystosowanym do realizacji scenicznej, ale zdolnym, jako gatunek *par excellence* literacki, ujawnić swe zasadnicze walory ideowe i artystyczne poza teatrem. Abramowska (w artykule *Literatura – dramat – teatr*, 1970) stanęła na stanowisku, że jedynym tworzywem jest język, a literackość jest jego cechą pierwotną i zasadniczą.

Stanowisko pośrednie, poparte argumentami językoznawczymi, w tej długoletniej dyskusji zajęła Maria Renata Mayenowa (*Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, 1964). W artykule tym przyjęła tezę, że wypowiedzi w dramacie mają walor dwojaki, istotne są w nich i znaczenia językowe, i sfera sposobu ich wypowiedzenia, gdyż w dramacie istnieje heterogeniczny system znaków złożonych: językowych i gestykulacyjnych. W sztuce wszystko, co normalnie pełni funkcję ekspresywną, zyskuje rangę symboliczną a zatem walory intonacji i rytmu wypowiedzi są w równym stopniu „znaczące", co sens wypowiadanych słów.

Obszar związków łączących dramat i teatr badała w swych licznych, prowadzonych przez wiele lat studiach Irena Sławińska. Jej rozważania bezpośrednio nawiązują do teatralnej teorii dramatu i są poszukiwaniem w dramacie wizji teatralnej autora, czy to w postaci wskazań odnoszących się do realizacji scenicznej (wskazówki co do organizacji przestrzeni scenicznej, gestu, intonacji *etc.* odczytywane zarówno w didaskaliach, jak i w tekście głównym), czy to wydobywaniem indywidualnych cech gestu, zachowania i intonacji, które wpisane są w zróżnicowany kształt językowy wypowiedzi postaci, czy wreszcie wskazanie na generalne cechy świata przedstawionego, jego charakter, styl, koloryt, które wynikają z poetyckiego ukształtowania dramatu, jego metaforyki i ogólnej struktury, a które oznaczają określone dyrektywy odnośnie do scenografii czy stylu gry aktorskiej. Poszukiwanie cech teatralności przenosiła także Sławińska na teren prozy, ukazując w utworach sposoby dramatyzowania wypowiedzi postaci, segmentację tekstu na sceny czy odmalowanie gestyki postaci. Studia Sławińskiej były poszukiwaniem wyróżników teatralności, cech specyficznych teatru (*Główne problemy struktury dramatu*, 1958; *Sceniczny gest poety*, 1960).

W latach sześćdziesiątych uwidocznił się proces odchodzenia badaczy od problematyki dramatu na rzecz zainteresowania spektaklem teatralnym.

Szczególne znaczenie miały tu inspirujące kierunki z dziedziny teorii literatury: formalizm rosyjski, praski strukturalizm, strukturalizm francuski i semiotyka. Pojawiły się w owym okresie przekłady prac obcojęzycznych i ich omówienia.

W roku 1959 Ingarden opublikował artykuł poświęcony zagadnieniom teatru *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, w którym rozwinął swą koncepcję dzieła teatralnego jako przypadku granicznego literatury. Wskazał, iż świat przedstawiony dzieła teatralnego składa się z trzech czynników różniących się co do sposobu i podstawy swego przedstawienia: 1) przedmioty (rzeczy, ludzie, procesy) pokazane widzowi za pomocą gry aktorów lub dekoracji wyłącznie w sposób spostrzeżeniowy; 2) przedmioty przedstawione w dwojaki sposób: przez spostrzeżeniowe wyglądy (jak w p. 1) oraz za pomocą tworów językowych, gdy jest o nich mowa na scenie; 3) przedmioty, które uzyskują przedstawienie wyłącznie za pomocą środków językowych. Z tymi trzema grupami przedmiotów pozostają w związku różnorodne funkcje słów „naprawdę" wypowiadanych na scenie: funkcja intencjonalnego przedstawienia przedmiotów przez wypowiadane na scenie słowa, dokonująca się dzięki ich znaczeniu respektowanemu, dzięki sensowi zdań wypowiadanych; funkcja wyrażenia przeżyć osób mówiących w dramacie, funkcja powiadamiania (podania do wiadomości innej osobie), mowa jako postać działania mówiącego, mająca znaczenie, jeżeli rzeczywiście posuwa się naprzód rozwijającą się akcję. Wyróżnił także dwa rodzaje sceny: otwartą, 1) oznaczającą sposób grania, gdzie aktorzy wyraźnie zwracają się do widzów; 2) misteria przy czynnym udziale publiczności oraz scenę zamkniętą teatru naturalistycznego z „czwartą ścianą". Zarówno w wypadku sceny otwartej, jak i zamkniętej mamy do czynienia z funkcjami powiadamiania i oddziaływania zwróconymi w innym kierunku.

W pełni nakierowane na widowisko były opracowania inspirowane strukturalizmem i wywodzącą się zeń semiotyką. Dziedziny te wnosząc do humanistyki nowe narzędzia metodologiczne, a przede wszystkim kategorie struktury, znaku i systemu znakowego (kodu) dały nowy impuls w badaniach literackich i im pokrewnych.

Inspiracje strukturalistyczne widoczne są w tezach Edwarda Csató (*Funkcje mowy scenicznej*, 1962), który nawiązał do tez Ingardena i rozszerzył model fenomenologa o model funkcji językowych Jakobsona (w akcie mowy Jakobson wyróżnił funkcje: poznawczą – nastawienie na kontekst, poetycką – nastawienie na komunikat, fatyczną – nastawienie na kontakt, metajęzykową – nastawienie na kod, emotywną – nastawienie na nadawcę i konatywną – nastawienie na odbiorcę). Przedmiotem zainteresowania Csató było przeciwnie niż u Ingardena konkretne przedstawienie w całej skomplikowanej, psychofizycznej strukturze, a nie, jak u Ingardena oderwany od realnej podstawy bytowej przedmiot intencjonalny. Csató podkreślał znaczenie wszystkich fizycznych walorów przedstawienia, które podlegają oglądowi i ocenie widza, współtworzą świat przedstawiony. W konkretnym

widowisku teatralnym mowa sceniczna pełni, zdaniem Csató, jeszcze jedną funkcję, a mianowicie sygnalizowania współaktorom informacji dotyczących przebiegu spektaklu, przekazywania danych, niejako technicznych, członkom zespołu na temat wykonywanego zadania.

W kategoriach teorii informacji opisali spektakl teatralny Edward Balcerzan i Zbigniew Osiński (*Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, 1966, w jęz. niem.). Za element konstytutywny spektaklu uznali w nim obustronny współudział aktora i publiczności oraz wyróżnili w nim 3 elementy: zespół nadawczy, zespół odbiorczy i komunikat. System znaków komunikatu funkcjonującego w układzie spektaklu teatralnego, czyli kod teatralny, składa się z kilku subkodów. Dominanta subkodów określa typ teatru. Zdaniem Balcerzana i Osińskiego najambitniejszy komunikat to taki, w którym wszystkie subkody wyrażone są z równą siłą, dają się w równym stopniu wartościować w układzie danego kodu, a jednocześnie współtworzą zamkniętą strukturę komunikatu. Spektakl teatralny to proces przekładu z kodu tekstu (partytury zapisanej graficznie) na specyficzny kod teatralny.

Koncepcję opisującą realizację sceniczną w kategoriach przekładu zaprezentowała Jolanta Brach (1965). Posługując się metodologią semiotyczną autorka uznała, iż istnieje zasadnicza odmienność znaków literackich i znaków, które istnieją w teatrze. Odmienność ta polega na różnicy materiału i jest przyczyną powstawania różnic semantycznych. Przenoszenie dramatu na scenę jest przekładem jednych znaków na inne ze wszystkimi konsekwencjami niepełnej adekwatności. Koncepcję przekładu przyjęła także Janina Abramowska, która uznała, że w realizacji scenicznej dramat staje się materiałem do budowy nowej całości. Proces przenoszenia dramatu na scenę to operacja przekładu, dla której dyrektywy zawarte są w dramacie. Podstawowe pojęcia z dziedziny semiotyki teatru usystematyzował Tadeusz Kowzan (*Znak w teatrze*, 1969). Podał on własną, analizowaną także później przez wielu autorów, nie tylko polskich, definicję znaku teatralnego. Jednostka znaczeniowa widowiska to, zdaniem Kowzana, odcinek zawierający wszystkie znaki nadane równocześnie, którego trwanie równe jest trwaniu znaku najkrótszego w czasie. Wymienił także główne systemy znaków mających zastosowanie na scenie: słowo, intonacja, mimika, gest, ruch aktora, charakteryzacja, fryzura, kostium, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka, efekt dźwiękowy oraz wymieniony osobno kolor. Kowzan wprowadził też podział systemów znakowych teatru na związane z aktorem i będące poza aktorem, na wzrokowe i słuchowe, związane z czasem i przestrzenią. Podał także (*O autonomiczności sztuki widowiskowej*, 1970) definicję wytworu sztuki widowiskowej: jest to dzieło sztuki komunikowane obowiązkowo w przestrzeni i w czasie. W *Różnorodności i granicach sztuki widowiskowej* (1969) podzielił wszelkie widowiska na osiem grup, za kryteria podziału przyjmując obecność w nich fabuły, człowieka i słowa. Wszystkie trzy elementy obecne są w teatrze dramatycznym, operze, recytacji i nabożeństwach.

Istotnym punktem w rozwoju teorii teatru w Polsce było wydanie przez Janusza Deglera antologii tekstów pt. *Wprowadzenie do nauki o teatrze* (t. I, 1974; t. II, 1976; t. III, 1978). Do zbiorów tych wybrał Degler teksty o największym znaczeniu i sproblematyzował ich zawartość, porządkując je w grupy tematyczne. Tak więc tom I obejmuje studia skupione wokół tematu *Dramat – teatr*, w tomie II przedstawiono prace traktujące *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, a w tomie III opisujące zależności *Widz – krytyk – badacz*. Antologia Deglera nie tylko ukazała kształtowanie się wyrazistych kierunków w polskiej myśli teatralnej, ale też przedstawiła ją szerszym kręgom czytelniczym.

Znaczący wpływ na teorię teatru w Polsce miały studia Ireny Sławińskiej prezentujące i analizujące prace badaczy obcych. W postaci książkowej ukazały się one pt. *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru* w 1979 r. oraz w zmienionej wersji w 1990. Uczona poddała krytycznej analizie bogaty zbiór prac, ujmując je w kręgi tematyczne: teatr w oczach filozofów; symbol, mit, archetyp; socjologiczne widzenie teatru i semiotyka teatru. Wyodrębniła też problemy kluczowe: sytuacje i postaci, gest i słowo oraz przestrzeń i czas.

Dyskusję z dotychczasowymi, podstawowymi twierdzeniami teorii teatru podjął, inspirowany myślą semiotyczną, Jerzy Ziomek (*Semiotyka dzieła teatralnego*, 1976; *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, 1988). Przede wszystkim zaproponował on odejście od stosowania w teorii teatru pojęcia znaku na rzecz luźniejszego pojęcia tekstu. Tekst jest to (według definicji Łotmana) każda całość znacząca charakteryzująca się następującymi cechami: wyrażanie (utrwalony jest przy pomocy znaków), odgraniczanie (jest przeciwieństwem wszystkich materialnie utrwalonych znaków na zasadzie włącznie *vs.* niewłącznie), strukturalność (właściwa jest mu organizacja wewnętrzna, która przekształca go na poziomie syntagmatycznym w jedną całość). Suma tekstu sceny i tekstu widowni jest tekstem teatru. Ziomek zaproponował też zmodyfikowane spojrzenie na problem aktorstwa. Uznał aktora za najistotniejszy element teatru i podobnie, jak przedtem np. Csató akcentował znaczenie psychofizycznych warunków aktora w tworzeniu postaci. Zanegował tezę Ingardena, iż aktor jest „podstawą bytową" postaci. Uznał, że jest znaczącym jej składnikiem. Podjął też dyskusje z klasyfikacją znaków teatralnych Kowzana i stwierdził, że zasadniczym kryterium podziału znaków jest stosunek do aktora. Znaki teatralne dzielą się zatem na: wytworzone przez aktora, skierowane do aktora i towarzyszące aktorowi, ale do niego nie skierowane. Biorąc pod uwagę czynnik aktorstwa wyróżnił też Ziomek dwa nurty w dziejach doktryn teatru europejskiego: „arystotelesowski" nurt przeżywania, w którym aktor zgodnie z zasadą mimesis czy iluzji utożsamia się z postacią i porusza się w przestrzeni wyobrażonej przez scenę i nurt „niearystotelesowski" wieków średnich, kiedy to aktor nie utożsamia się z postacią, lecz ją pokazuje, scena zaś nie jest światem, lecz go oznacza.

Pojęcie znaku i kodu teatralnego odrzucił także Sławomir Świontek (*Znak, tekst i odbiorca w teatrze*, 1980). Uznał on istnienie teatralnej sytuacji komunikacyjnej, której element stanowi komunikat teatralny. Komunikat ten staje się tekstem wtedy, gdy włącza się w zespół zachowań odbiorczych (gdy z poziomu syntagmatycznego nastąpi przejście do poziomu semantycznego).

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte wskazują na coraz większą specjalizację warsztatów badawczych teoretyków i wyodrębnianie się nowych kierunków. Prace Dobrochny Ratajczak ukazują filozoficzne perspektywy relacji łączących dramat i teatr, a przede wszystkim przestrzeń teatralną (*Teatr jako interpretator dzieła literackiego*, 1979; *Teatralność i sceniczność*, 1985). Badania nad tekstowym charakterem sztuki teatru i szerzej nad włączaniem zjawisk teatru w krąg problemów współczesnej filozofii i wypracowywanych przez nią pojęć prowadził w latach osiemdziesiątych Grzegorz Sinko. Stosując interdyscyplinarną metodologię wypracowaną przez współczesną lingwistykę, logikę i teorię literatury do badania zjawisk teatralnych, wskazywał Sinko, iż teatr jest probierzem stanu kultury i świadomości danej epoki. Precyzyjna analiza dramaturgii teatru absurdu w *Kryzysie języka w dramacie współczesnym – rzeczywistość czy złudzenie?* (1977) przywiodła go do stwierdzenia, iż niekomunikatywny język dramatu współczesnego jest odzwierciedleniem kryzysu więzi międzyludzkich we współczesnym świecie, obrazem kryzysu kultury. W *Opisie przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny* (1982) odrzucił koncepcję spektaklu jako makroznaku i przyjął, iż przedstawienie jest tekstem, do którego opisu najlepiej predysponowany jest język, którym mówimy. Pojęcie tekstu przydatne jest przy analizie postaci scenicznej (*Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, 1988). Postać sceniczna jest autonomicznym tekstem w obrębie przedstawienia, jest konstrukcją powstającą na poziomie całości widowiska w odwołaniu do kompetencji widza, jego doświadczenia i wiedzy o świecie. Skoro postać jest strukturą tekstową, to w odniesieniu do teatru tradycyjnego można zastosować przy jej analizie metody wypracowane przez teorię literatury przy badaniu tekstów narracyjnych. W stosunku do postaci „teatru absurdu" niezbędne jest odniesienie pojęć wypracowanych przez współczesną filozofię i logikę modalną, a mianowicie pojęcie „światów możliwych". Logika modalna nie zakłada obiektywnego istnienia świata, a jedynie subiektywne „prawdziwości" światów możliwych. Rozróżnienie świata możliwego wyznaczonego przez całość przedstawienia i światów możliwych postaci jest istotą konfliktu w wielu dramatach współczesnych.

Metodologię semiologiczną wykorzystuje w swych pracach z teorii dramatu również Sławomir Świontek. Specyfikę dialogu dramatycznego analizuje on w książce *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (1990). Podobieństwa między dialogiem konwersacyjnym (życiowym) a dramatycznym polegają na tym, że dialog dramatycz-

ny odwzorowuje mechanizm życiowego, konwersacyjnego porozumiewania się. Różnice natomiast dotyczą stopnia spójności tych dwóch dialogów: w tekście dramatu spójność przyporządkowana jest konstrukcji fabularnej, w dialogu konwersacyjnym natomiast wiąże się z jego okazjonalnością (przypadkowością), gdyż dialog ten jest zdeterminowany w dużej mierze przez okoliczności zewnętrzne wobec wypowiedzi. Drugim istotnym czynnikiem decydującym o odmienności tych dialogów jest założona przez tekst dramatyczny wirtualna „obecność" odbiorcy zewnętrznego. Swoistość dialogu dramatycznego rozpatruje też autor z punktu widzenia jego przeznaczenia dla odbiorcy usytuowanego na zewnątrz zapisanej sytuacji dialogowej (czytelnika, widza), co powoduje wpisanie w tekst „sytuacji teatralnej", czyli utożsamienia czasu fabuły i czasu odbioru. Wpisaniu w tekst sytuacji teatralnej służą rozmaite techniki konstrukcyjne, które skrywają ją lub ujawniają w różnym stopniu.

W książce *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego* (1993) Kazimierz Kowalewicz określa obszar i metodę badań socjologii teatru. Koncepcje swe wywodzi z analizy wielu prac badaczy obcych, ale również polskich, przede wszystkim orientacji semiologicznej. Punktem wyjścia jest dla badacza rozważanie literatury omawiającej problem stosunku między tekstem pisanym dramatu a przedstawieniem teatralnym. Prowadzi ono do ustalenia, że adresatem wypowiedzi scenicznej jest widz. Uczestnicząc w procesie komunikacji teatralnej widz staje się wykonawcą tekstu przedstawienia (w sensie semiotycznym). Celem badania odbioru teatru jest wobec tego ujawnianie znakotwórczych i tekstotwórczych działań widza. Najcenniejszym źródłem dla takich badań jest rozmowa, w której ujawnia się bogactwo reakcji widza. Semiotycznie zorientowane badania socjologiczne pozwalają np. odróżnić cechy odbioru spektaklu przez znawców od charakterystycznych wyróżników odbioru potocznego. Odbiór znawców „zmierza ku wielokodowości, wielosystemowości" przedstawienia, gdy zaś odbiór potoczny ciąży w kierunku przeciwnym (zanik wielokodowości, wielosystemowości); w zachowaniach potocznych dominuje „mimetyczny styl odbioru", podczas gdy w odbiorze znawców – styl odbioru „semiotyczny".

Fenomenologiczny punkt widzenia reprezentuje książka Tomasza Kubikowskiego *Siedem bytów teatralnych* (1993). Analiza prac fenomenologów polskich, niemieckich i amerykańskich pozwoliła autorowi na zbudowanie własnej koncepcji teatru. Kubikowski proponuje definicję wprowadzającą siedem terminów, które w książce swej systematycznie omawia. O teatrze, jego zdaniem, można mówić „zawsze i tylko wtedy, gdy aktor obdarzony pewną postacią realną stworzy na podstawie instrukcji schemat roli, a na jego z kolei podstawie – przedstawianą postać sceniczną; widz zaś oglądając ją utworzy sobie domniemaną postać sceniczną" (Kubikowski, 1993, s. 108). Pojęcia „aktor" i „widz" przyjęte są zgodnie z rozumieniem potocznym, zaś termin „postać realna" pochodzi od Romana Ingardena. Katego-

rie „postaci scenicznej przedstawianej" i „postaci scenicznej domniemanej" oraz „schematu roli" zaczerpnął Kubikowski od Dietricha Steinbecka, natomiast autorem określenia „instrukcja" jest Zbigniew Raszewski. Zaproponowana przez Kubikowskiego definicja teatru, zgodnie z podejściem fenomenologicznym, zakłada istnienie pewnej świadomości, w wypadku jego teorii „siedmiu bytów teatralnych" jest to świadomość widza.

Teoria teatru Zbigniewa Raszewskiego przedstawiona w książce *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru* (1991) wyrasta z wieloaspektowych historycznych badań nad teatrem prowadzonych przez tego uczonego. Można zauważyć w niej inspiracje fenomenologiczne. Koncepcję swą ujął badacz w formę listów, która umożliwia w toku swobodnej narracji omówienie przyjętego modelu. Wyjaśniając poszczególne kategorie analityczne Raszewski ilustruje je licznymi, barwnymi przykładami z życia teatru polskiego i światowego na przestrzeni wieków.

Teatr, zdaniem badacza, „należy do świata widowisk, z niego się wywodzi" (Raszewski, 1991, s. 10). Widowisko natomiast, „to taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności z zastosowaniem układu S" (*ibidem*, s. 35).

Pojęciem układu określa „typ obecności wytworzonej przez sytuację, w jakiej się zbiorowość znalazła, nie zawsze dobrowolną, zawsze chwilową". Spośród różnorodnych układów uczony wybiera do analizy „skupiające", kiedy członkowie zbiorowości zbliżają się do siebie, wśród skupiających – „biegunowe", w których ludzie tworzą dwa bieguny z racji dwojakich, niewymiennych funkcji, a w obrębie biegunowych – „dynamiczne", czyli takie, w których rozdział na bieguny jest następstwem wydarzeń niepowszednich. Niepowszedni charakter wydarzenia powoduje, że uczestnicy pragną „przyglądać się temu, co się dzieje". Cecha ta jest tak ważna, że od łacińskiego „Spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit" nadał układowi kryptonim „S". Niepowszedniość wydarzenia jest warunkiem powstania układu „S". Rozważając naturę „wydarzeń" proponuje Raszewski z kolei zwrócenie uwagi na ich genezę. Jeśli w genezie wydarzenia przeważa przypadek, mamy do czynienia z „katastrofą", jeśli przeważa działanie celowe, wkraczamy w obszar „obrzędu", czyli „zaklinania losu". Pomiędzy katastrofą a zaklinaniem losu mieszczą się: obszar II „walki", czyli wyzwania losu i obszar III „kształtowania losu". Na skalę tę nakłada Raszewski wyodrębnione uprzednio kategorie „przyglądania się" i „biegunowości", czyli istnienia grupy „oglądających" i „oglądanych". Powstaniu układu „S" sprzyja cały obszar pomiędzy dwoma krańcami skali. Natomiast na krańcu obszaru I „katastrofy" jest jeszcze niemożliwy (bo ludzie uciekają i nikt niczego nie ogląda), a na krańcu obszaru IV „obrzędu" jest już niemożliwy (bo wszyscy w pełni uczestniczą, a nie przyglądają się). W zaproponowanej skali „fenomen widowiska

zajmuje niewiele miejsca: trochę w obszarze II, trochę w III". Stanowi zatem sferę pogranicza pomiędzy wyzywaniem losu, a jego kształtowaniem.

Widowiska również układa uczony w uporządkowaną skalę według sposobu ich oceniania. Na lewym odcinku mieszczą się widowiska oceniane przede wszystkim według wyniku, czyli zawody, po środku mieszczą się popisy, a na prawym krańcu – widowiska oceniane według przebiegu, czyli przedstawienia. Zjawiskiem powszechnym jest dla grupy przedstawień „nieidentyczność tego, kogo podziwiamy, z tym, co podziwiamy", oraz „fenomen postaci, która nabiera życia na naszych oczach".

Postać to twór „ludzki powstały na obraz i podobieństwo człowieka". Postaci mogą występować w dziełach różnego rodzaju. Cechami charakterystycznymi postaci teatralnej są: określony wygląd, życie dzięki jakiejś fabule oraz to, że może być rolą, którą aktor zagra. Rolę z kolei opisuje Raszewski w sposób następujący: jest to „zespół działań, które we współpracy z partnerem lub partnerami aktor według wcześniej uzgodnionego scenariusza wykonuje, żeby na oczach publiczności nadać postaci teatralnej ludzką obecność". Zwraca też uwagę, że postać teatralna z natury jest fazowa. Egzystencja postaci teatralnej ma przypuszczalnie wiele faz, a przechodzenie z jednej do drugiej nie niszczy całkowicie jej identyczności.

Na przedstawienie teatralne składają się dwa światy: przedstawiający i przedstawiany. Świat przedstawiający, a więc aktorzy, ich role, rekwizyty i dekoracje, a także dyrektywy, które pozwalają czynić należyty użytek z zachowania ludzi i rzeczy w sposób definitywnie ustalony na próbach, jest ośrodkiem układu „S". Jedyną racją bytu tego malutkiego kosmosu jest wytwarzanie fikcyjnego świata przedstawianego.

Wytworzenie świata przedstawionego możliwe jest dzięki temu, że zgromadzone zostały zasoby (ludzi i rzeczy) oraz dokończona została instrukcja wykorzystywania zasobów. Na instrukcję składają się elementy przedstawienia oraz dyrektywy odnoszące się do ich zastosowania. Utrwalona graficznie – w języku naturalnym lub innych instrukcja umożliwiająca odegranie przedstawienia teatralnego to scenariusz.

Teatr to typ widowiska wynalezionego przez Greków. Nosiło ono nazwę tragedii i było zjawiskiem swoistym nie należącym ani do poezji, ani do epiki, ani do tańca czy muzyki. Właściwe temu widowisku jest rozróżnienie dwóch żywiołów: tragizmu i komizmu, a także charakterystyczny typ budowy. Zapoznawała ona widzów z losami postaci w sposób fabularny, wielowątkowy, z zastosowaniem tak stromo spiętrzonego napięcia, że powstawał twór całkowicie oryginalny. Charakterystyczny dla tragedii typ budowy określa Raszewski słowem „stożkowa" i porównuje ją do kryształu.

Widowisko wyodrębnia się z jakiejś wyższej całości; przez to zrywa naturalne związki, jakie łączyły je ze światem wartości; odtąd żyje w stanie zagrożenia (i to jest nieuniknione); może jednak nawiązać nowe związki ze światem wartości i z reguły to czyni, jeśli doznaje przypływu żywotności. Przedstawienie teatralne może być dziełem sztuki, ale nie zawsze nim jest.

Studia ukazujące najszersze, teoretyczne aspekty w określonych formach teatru służą przede wszystkim poznawaniu konkretnych zjawisk historycznych. Bywa jednak, że charakter proponowanych uogólnień, stworzone modele i kategorie pojęciowe każą je włączyć w krąg teorii teatru. Do takich prac należy książka Krzysztofa Pleśniarowicza *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego* (1996). Nowatorskie idee teatru powstające w Europie od czasu Wielkiej Reformy z przełomu XIX i XX wieku były tworzone, zdaniem autora, w opozycji do iluzyjności opartej na modelu dualizmu kartezjańskiego („świat wewnętrzny podmiotu *vs.* poznawalny zmysłowo świat zewnętrzny") sceny pudełkowej. Koncepcje najwybitniejszych praktyków i teoretyków teatru prezentuje autor w postaci graficznych modeli obejmujących proponowane przez twórców kategorie pojęciowe. Pleśniarowicz przedstawia: koncepcję sceny pudełkowej (Kartezjańskie *cogito*); geometrię gestów Delsarte'a; Freytagowską piramidę akcji; muzyczny model Appii; magiczny model Artauda; ideologiczny model Brechta; koncepcję teatru w ujęciach strukturalistów i semiotyków, fenomenologów oraz socjologów i antropologów, a także modele teatru Wilsona, Kantora, Brooka. Trzej ostatni twórcy zrealizowali, zdaniem Pleśniarowicza, model „przestrzeni niezdecydowania" ilustrującej „niemożność jednoznaczności" opisywanej przez myśl postmodernistyczną.

W latach osiemdziesiątych wyodrębnił się antropologiczny kierunek badań teatralnych. Antropolodzy teatru ukazują zjawisko teatru na tle najszerzej pojętej kultury. Leszek Kolankiewicz w *Teatrze zarażonym etnologią* (1991) ukazał głęboką, ideową tożsamość działań artystycznych i nieartystycznych w dążeniach do zreformowania współczesnej kultury. Poszukiwania awangardy teatralnej (Grotowski, Brook, Barba, Beck i Malina) pełnią tę samą rolę, co prace badawcze psychologów humanistycznych. Przejawem reformowania kultury jest przesuwanie i przekraczanie granic teatru. Zjawiska te opisuje Kolankiewicz wprowadzając wywiedzioną z myśli Friedricha Nietzschego kategorię prototeatru. Jest to odrodzone „prazjawisko dramatyczne", „pradramat", „pratragedia", w którym istnieje nieobrazowy, muzyczny żywioł dionizyjski (w przeciwieństwie do „obrazowego" żywiołu apollińskiego). Zdaniem Kolankiewicza historię teatru można ująć w cykl od prototeatru (dionizyjskiego) poprzez teatr (dionizyjski i apolliński), teatr zdegenerowany (apolliński), teatr (apolliński i dionizyjski) do współczesnych form prototeatru (dionizyjskiego). W obrębie prototeatru przesunięcie granic teatru w kierunku utopii kulturowej występuje u Petera Brooka, a jego przekroczenie u Jerzego Grotowskiego, w kierunku utopii socjologicznej przesunięcia granic teatru dokonuje Eugenio Barba, a przekroczenia – Julian Beck i Judith Malina.

Bibliografia

GROTOWSKI Jerzy, 1990, *Teksty z lat 1965 – 1969*, Wrocław.
HORZYCA Wilam, 1994, *Polski teatr monumentalny*, wybór i opracowanie Lidia Kuchtówna.
KANTOR Tadeusz, 1988, *Teatr Cricot 2 1955 – 1988*, red. Teresa Bazarnik, Ośrodek Teatru Cricot 2.
KŁOSSOWICZ Jan, 1991, *Tadeusz Kantor – teatr*, Warszawa.
KOLANKIEWICZ Leszek, 1991, *Teatr zarażony etnologią*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", nr 3 – 4.
KOWALEWICZ Kazimierz, 1993, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, b. m. w.
KUBIKOWSKI Tomasz, 1993, *Siedem bytów teatralnych*, Warszawa.
LIMANOWSKI Mieczysław, 1994, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Warszawa.
LISTY Juliusza Osterwy, 1968, wstęp Jerzy Zawiejski, Warszawa.
MYŚL TEATRALNA Młodej Polski. Antologia, 1966, wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk, wstęp Irena Sławińska, noty Bożena Frankowska, Warszawa.
MYŚL TEATRALNA polskiej awangardy 1919 – 1939. Antologia, 1973, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Warszawa.
OSIŃSKI Zbigniew, 1980, *Jerzy Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa.
OSIŃSKI Zbigniew, 1993, *Grotowski wytycza trasy: Studia i szkice*, Warszawa.
OSIŃSKI Zbigniew, 1995, *Laboratorium Jerzego Grotowskiego*, „Dialog", nr 11.
OSTERWA Juliusz, 1991, *Reduta i teatr. Artykuły. Wywiady. Wspomnienia 1914 – 1947*, Wrocław.
PLEŚNIAROWICZ Krzysztof, 1996, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, b. m. w.
PROBLEMY teorii dramatu i teatru, 1988, wybór i opracowanie Jerzy Degler, Wrocław.
PUZYNA Konstanty, 1971, *Pisać na scenie*, w: tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa.
RASZEWSKI Zbigniew, 1991, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa.
SINKO Grzegorz, 1977, *Kryzys języka w dramacie współczesnym – rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław.
SINKO Grzegorz, 1982, *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Wrocław.
SINKO Grzegorz, 1988, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław.
SŁAWIŃSKA Irena, 1990, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa.
ŚWIONTEK Sławomir, 1990, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Łódź.
TEATROLOGIA w Polsce w latach 1918 – 1939. Antologia, 1979, wybór tekstów i opracowanie Eleonora Udalska, Warszawa.
WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1977, *Czysta Forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty Janusz Degler, Warszawa.
WPROWADZENIE do nauki o teatrze, 1974, 1976, 1978, wybór i opracowanie Jerzy Degler, t. I: *Dramat – teatr*, t. II: *O tworzywie i twórcach działa teatralnego*, t. III: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, Wrocław.
ZIOMEK Jerzy, 1980, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa.

SKOROWIDZ NAZWISK

Ábrahám Pál 277
Abramow (Abramow-Newerly) Jarosław 81, 83, 208, 210–211, 392, 394, 397, 403, 417, 574
Abramowicz Mieczysław 381
Abramowska Janina 673
Achard Marcel 48
Adam Adolphe 327
Adamczewski Stanisław 519
Adamczyk Ewa 255
Adamczyk Wojciech 419
Adamik Laco 418, 421–422
Adamkówna Bożena 413
Adamus Henryk 278
Adaszyńska Natalia 248
Addington David 548, 556, 564
Adwentowicz Karol 40, 43, 50, 53, 61, 63, 397, 502, 507
Afanasjew Alina 371, 402
Afanasjew Jerzy 165–166, 208, 210, 225, 371, 402
Ajschylos 93, 205, 438–439
Albee Edward 79, 92, 441
Alberti Leone 461
Albinoni Tomasso 331
Alejchem 171
Aleksandrowicz Tadeusz 415
Alter Jean 548
Anczyc Władysław Ludwik 50, 55, 121–122, 149, 251, 260–261, 356, 359, 436, 463, 603
Andersen Hans Christian 340, 387, 402
Anderson Lindsay 80
Anderson Maxwell 71, 439
Andrejew Leonid N. 45, 156, 162, 433
Andrycz Nina 387
Andrzejewska Jadwiga 609
Andrzejewski Jerzy 79–80, 171, 297, 306, 397, 627
Anouilh Jean 71, 79, 92, 167, 408, 515
An-ski Szymon 50, 149, 436
Antczak Jerzy 199, 409–411, 420–421, 424
Antkowiak Andrzej 420
Antoine André 425, 427, 495, 659
Antończak Aleksander 380
Antuszewicz Mieczysław 374
Apollinaire Guilaume 400, 583
Appenszlak Jakub 629
Appia Adolphe 337–338, 350, 426, 435, 464, 496, 653, 660
Arbuzow Aleksiej N. 54–55, 79, 572
Arenstein Marek 46, 50, 54
Areński Anton 320
Arrabal Fernando 79, 217
Artaud Antonin 456, 496, 547, 653
Artemska Beata 289, 294, 299
Artyniewicz Krystyna 363
Arystofanes 29, 119, 205, 396, 547
Arystoteles 547
Asafiew Borys 327
Asimow Isaac 399
Aslan Odette 496, 513
Asnyk Adam 606
Aszyk Urszula 135
Auber Daniel 293
Auderska Halina 73
Augustyniak Bogdan 202
Awerczenko Arkadij T. 388
Axer Erwin 71, 75–76, 82–85, 94–95, 103, 111–112, 197, 415, 440, 442, 471, 474, 490, 521, 572, 650, 653––654
Axer Otto 44, 571
Ayckoburn Alan 89

Babel Irena 167
Babel Izaak 79, 165, 450, 490
Babicki Krzysztof 88, 97, 488
Bablet Denis 135, 493
Bacewicz Grażyna 297
Bach Jan Sebastian 150
Bachtin-Karłowska Gizela 371
Baculewski Krzysztof 297
Baczyńska Wanda 454
Baczyńska Ziuta 315
Baczyński Stefan 612
Baczyński Szczepan 359–360
Badowska Jadwiga 362, 365
Badowski Władysław 362, 364–365
Baduszkowa Danuta 290
Bahr Janina 627
Baird Tadeusz 297
Bakal B. 193

Balcerzan Edward 673
Baley Stanisław 555
Balicki Stanisław Witold 94, 633
Baliszewski Sylwin 320
Balk Zygmunt 280
Baltyn Hanna 349
Balzac Honoré de 410
Bałdyga Janusz 486
Bałtuszis Juozas 74
Bałucki Michał 34, 41, 53, 70, 88, 260, 354, 431, 451, 600
Banachowska Katarzyna 247
Bandrowski Aleksander 275
Bandrowski Juliusz 641
Bandura Ludwik 555
Bang Herman 340
Baniewicz Elżbieta 413–414, 424
Banucha Jan 134
Baranowska Małgorzata 405
Barańczak Stanisław 201, 217, 223
Barba Eugenio 185, 497, 548, 564, 679
Bardijewska Sława 383, 393, 395, 405
Bardijewski Henryk 81, 392–395
Bardini Aleksander 75, 302, 394–395, 399–400, 416, 422, 540
Bargielski Zbigniew 297
Barker Howard 92
Barnes Peter 92, 492
Barrault Jean-Louis 338–339, 345
Barszczewska Elżbieta 507, 509
Barthes Roland 344, 350
Bartók Béla 293, 300, 330–331
Bartosz Andrzej 403
Bartoszewski Władysław 172, 199
Bartz Alojzy 360
Barwiński Henryk 49–50, 274
Baryka Piotr 340
Barz Paul 414–415
Batyllus 336
Baumiller Krzysztof 483
Baumol William J. 552, 564
Bazylow Ludwik 624
Bąkowski Stanisław 131, 472
Beaumarchais Pierre 55, 433
Beck Julian 679
Beckett Samuel 78, 89, 92, 168, 174, 217, 375, 404, 407, 416, 421, 441, 456, 490, 653
Bedlewicz Stefan 606
Bednarczyk Antoni 522, 537
Bednarowicz Zbigniew 482
Beethoven Ludwig van 294, 322
Béjart Maurice 328
Belczyk Romana 397
Belina-Skupiewski Stefan 289
Bellini Vincenzo 292, 294
Belski Stanisław 615
Benatzky Ralph 277
Benavente Jacinto 409
Benda Karol 283, 603
Ber Ryszard 417
Berdyszak Jan 372
Berezowska Maja 534
Berg Alban 293
Berger 433
Berger Barbara 98, 405
Bergman Ingmar 169, 398, 416, 654
Bernhard Thomas 85, 92, 156–157, 440, 457–458, 474
Berski Jan 350
Berthold Margot 350
Białek Klemens 398, 403
Białoszewski Miron 133, 165–166, 218, 232, 372, 398, 400
Biegańska Irena 305–306
Bielawska Alina 255, 402
Bielenin Władysław 642
Bienicewicz Alicja 157
Bieniewski Henryk 420, 652
Bień Adam 124
Bieńkowska Ewa 167
Bieńkowski Zbigniew 167
Bieńkuński Stanisław 592
Bieńska Maria Olga 513
Bierdiajew Walerian 289
Bierut Bolesław 63–64, 70
Bijata-Gontarz Jan 172
Biliczak Antoni 97
Biliżanka Maria 61, 359
Bill-Bielocerkowski Władimir 196, 442
Bittnerówna Barbara 328
Bizet Georges 275, 293
Blau Herbert 564
Bliziński Józef 46, 70
Bloch Augustyn 297–299, 341, 404
Block Lawrence 399
Blow John 294
Blum Helena 141
Blume Bernard 46, 133
Blumenfeld Andrzej 152

Błażejewski Michał 225
Błok Aleksandr 214
Błońska Wanda 165, 350
Błoński Jan 165, 350, 654
Boal André 17
Bobowski Zygmunt 360
Bobrowska Romana 404
Boccaccio Giovanni 378–379, 401
Bocheński Jacek 165
Boelke Robert 50
Bogacki Jerzy 354
Bogatyriew Piotr 15, 20
Boglar Krystyna 400
Bogucka Teresa 98
Bogucki Michał 205
Bogusławski Edward 297
Bogusławski Władysław 641
Bogusławski Wojciech 47, 50, 53, 72, 75, 102, 104, 109–110, 125, 171, 205, 298, 376, 379, 439, 445, 471, 515, 537, 542, 652
Boguszewska Helena 389
Bohdziewicz Antoni 384, 386–387
Bohomolec Franciszek 576
Boima-Wachowska Stefania 356
Boito Arrigo 294
Bojanowski Jerzy 273–274, 544, 606
Bojarska Anna 89
Bojarski Wacław 631–632
Bolesławski Bolesław 599
Bolesławski Ryszard 45, 51, 433, 467
Böll Heinrich 168
Bołtuć Irena 409–410, 424
Bona Sforza 311
Bonacka Ewa 416, 469
Bonarski Andrzej 225
Bond Edward 85, 89, 440
Bonecki Jan 613
Boniuszko Alicja 293, 328
Borejsza Zbigniew 345
Borkowska Anna 399
Borkowski Witold 326–327
Borodin Aleksandr 275, 292, 320
Borowski Adam 224
Borowski Karol 59, 396–397, 520, 525
Borowski Wiesław 140, 158
Borowy Wacław 646, 649
Bortiakow Walery 620
Borys-Damięcka Barbara 419
Boukołowski Henryk 172
Bowen William 564
Boy zob. Żeleński Tadeusz
Brach-Czaina Jolanta 225, 673
Bracki Władysław 51, 126
Braczkowska Agnieszka 563
Bradecki Tadeusz 88–89, 93, 137–138, 458, 483, 490
Brahm Otto 425, 427
Brandstaetter Roman 73, 80, 170, 407
Brandt Michał 133
Brandys Kazimierz 89, 165, 195, 202
Branicki Jan Klemens 354
Brann Paul 356
Braszka Jerzy 172
Bratkowski Jan 167, 416, 421, 423
Bratkowski Stefan 167, 197
Bratny Roman 167
Braun Jerzy 46, 48, 54, 163, 664
Braun Joanna 374
Braun Kazimierz 56, 97–98, 134–135, 350, 415, 458–459, 556, 564, 574
Brecht Bertolt 17, 43–44, 52, 75, 78––79, 89, 152, 154, 167, 196, 293, 371, 375, 378, 408, 412, 415–416, 436, 440, 446, 449, 458, 472, 496, 507, 509, 538–539, 627, 653, 679
Brégy Wiktor 304
Breiter Emil 627
Brešan Ivo 418
Breza Tadeusz 632, 634
Britten Benjamin 293
Broch Hermann 157, 457
Brodzińska Grażyna 294
Brodzińska Irena 294
Brodziński Leopold 273
Broniewska Maryna 131, 415, 420
Broniewski Władysław 55, 196, 206, 231, 263, 605
Broniszówna Seweryna 387, 520
Bronżewska Krystyna 400
Brończyk Kazimierz 122
Brook Peter 191, 193, 497, 654, 679
Broszkiewicz Jerzy 80, 83, 168–170, 475, 574
Bruchnalski Wilhelm 260
Brückner Aleksander 252
Bruckner Ferdinand 40, 45, 49, 418, 436
Brudnicka Irena 367
Brukalski Stanisław 588

Brumer Wiktor 629, 631, 643, 646
Brunelleschi Filippo 461
Brusztein Aleksandra 54
Bruzdowicz Joanna 297
Brydziński Wojciech 34, 386, 397, 507, 518, 570, 572
Bryll Ernest 83, 85, 89, 145, 164, 202, 242, 299, 379, 394, 421, 574
Bryła Stefan 134
Brzeski Bolesław 359
Brzezińska Bożena 298
Brzeziński Jacek 222
Brzoska Andrzej 404
Brzozowski Stanisław 203, 346, 625, 660
Brzozowski Tadeusz 232, 243
Büchner Georg 102, 340, 446, 476, 492
Buchwald Dorota 418–419
Buchwald Teresa 173
Budrecki Lech 85
Budziszewska Maria 275
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 153–154, 418, 511
Budzyński Wiktor 540, 607, 616, 624
Bujański Eugeniusz 274
Bujański Jerzy Ronard 388, 438, 632, 647
Bukowski Ryszard 297
Bulatović Miodrag 483
Bułhakow Michaił 74, 89, 171, 221, 410, 419, 478, 570, 572
Bunsch Adam 363
Bunsch Ali 368, 371, 374, 378, 474
Bunsch Jacek 97
Burakowska Elżbieta 377
Burghardt 463
Burkhard Paul 294
Burnat Łukasz 476
Burnatowicz Tadeusz 126, 528
Burns Elizabeth 564
Burns Tom 564
Bursa Andrzej 368
Bursztynowicz Tadeusz 290–291
Burzyński Tadeusz 186, 350
Buszewicz Andrzej 171
Buszko Arkadiusz 346
Buszyński Gustaw 544
Buterlewicz Hanna 135
Bylczyński Janusz 412
Byrska Irena 97, 443, 529
Byrski Tadeusz 97, 374, 384, 386–387, 405
Bystrzanowska Helena 541
Bzowski Józef 607

Caillavet Gaston 416
Calderón de la Barca Pedro 42, 44, 50–51, 72, 102, 124, 126, 231, 235, 243, 431, 438–439, 449–450, 458, 465, 467, 484
Calendoli Giovanni 513
Camus Albert 78, 169, 443
Castori Irena 359
Catalani Alfredo 277
Cecchetti Enrico 314
Cecil Henry 398
Cegielski Stanisław 462
Cepnik Henryk 49
Cervantes Miguel de 145
Chaberski Emil 41, 283, 438
Chaczaturian Aram 570
Chaikin Joseph 191
Chandler Raymond 398, 399, 421
Chaplin Charles 210, 338
Charkiewicz Walerian 385
Chaucer Goeffrey 400
Chądzyńska Zofia 400
Chciuk Andrzej 624
Chesterton Gilbert 44, 105, 438
Chmiel Adam 99
Chmiel Józef 592
Chmielarczyk Andrzej 291
Chmielewska Joanna 400
Chmielewski Zygmunt 54
Chmieliński Józef 516
Chmielowski Piotr 252
Chmurkowski Feliks 538
Chodakowska Anna 154, 173
Chodyniecka Alicja 380
Choiński Bogusław 211
Choiński Krzysztof 83
Chojka Joanna 412
Chojnacka Anna 655
Chojnacka Halina 306
Chopin Fryderyk 342
Chotomska Wanda 402
Chowaniec Marek 487
Christie Agatha 399, 421
Chrzanowski Andrzej 419
Chrzanowski Tadeusz 61

Chrzanowski Zbigniew 620
Chudy Wojciech 225
Churchill Sir Winston Leonard Spencer 363
Chwalibóg Maria 171
Chwedczuk Mariusz 213
Chynowski Paweł 333
Ciechowicz Jan 159, 175
Ciecierski Jan 390, 608, 624
Ciekliński Piotr 44, 438
Cieplak Piotr 458
Ciepliński Jan 318, 321, 323–324, 334
Cierniak Jędrzej 123–124, 135, 252, 254, 257, 261–262, 264, 266, 363, 607, 646–647, 649
Ciesielski Józef 281, 316
Cieślak Piotr 88–89
Cieślak Ryszard 180, 184, 185, 656
Cilea Francesco 277
Claudel Paul 47, 131, 434, 441
Clifford Francis 398
Clynes Manfred 551
Cobel Franciszek 600
Cocteau Jean 163, 168–169, 409, 438
Compton-Burnett Ivy 398
Connor 616
Conrad Joseph właśc. Teodor Józef Konrad Korzeniowski 296–297, 446
Copeau Jacques 337–338, 496, 531, 567
Coppieters Frank 564
Corazzi Antonio 269, 579
Corneille Pierre 72, 102, 134, 428–430, 439
Corsi M. 135
Coubertin Pierre 119
Courtés Joseph 14, 20
Craig Edward Gordon 52, 100–101, 240, 426, 429–430, 455, 464, 496, 584, 642, 653, 660
Crommelynck Fernand 47–48, 51, 433, 438
Csató Edward 108, 112, 308, 459, 632–634, 639, 650, 654–655, 672
Cutter 616
Cwojdziński Antoni 42, 44–45, 72, 438, 613
Cybis Jan 490
Cybulski Andrzej 225, 476
Cybulski Zbigniew 134, 165, 168, 208, 210, 420, 509
Cyganik Romuald 304
Cygler Tadeusz 298
Cyrankiewicz Józef 199
Cyrwus Piotr 415
Cysewska Krystyna 376
Cywińska Izabella 68, 96, 149, 201, 479, 492
Czachowska Jadwiga 254, 624, 639
Czajkowski Piotr 275, 291–292, 305, 330
Czajkowski Józef 357
Czanerle Maria 145, 611, 636, 650
Czapelski Stanisław 49, 274, 544
Czaplicki Jerzy 614
Czaplińska Zofia 603
Czapliński Tadeusz 361
Czarnecki Kazimierz 275, 365
Czarnota Leszek 346
Czarnowska Anita 225
Czarnowski Ludwik 49, 273
Czarnowski Witold 273
Czechow Anton P. 28–29, 90, 153––154, 158, 161–162, 440, 450, 455––456, 483, 485, 487, 490, 492, 611
Czechowicz Józef 387
Czechowicz Mieczysław 82
Czechowicz Wacław 280
Czengery Władysław 55
Czeremis A. 620
Czerepin Mikołaj 320
Czerny Jan 364
Czerwiński Ludwik 646
Czuba Monika 248
Czubaty Roman 299
Czubek Jolanta 381
Czuj Łukasz 657
Czyż Henryk 296
Czyżewski Tytus 48, 139, 162, 661
Czyżowski Kazimierz Andrzej 431

Ćwiklińska Mieczysława 63, 388, 396–397 502, 507

d'Albert Eugen 275
d'Alembert Jean le Rond 117
D'Annunzio Gabriele 202
d'Arguien Kazimiera później królowa Marysieńka Sobieska 311

Daczyński Stanisław 524, 526
Dallapiccola Luigi 293, 300
Damięcki Dobiesław 63, 538, 544
Damrosz Ryszard 611
Danecka-Szopowa Krystyna 405
Danielewski Cyryl 161
Dante Alighieri 145
Dardziński Bronisław 390
Dargiel Jerzy 372, 378
Dargomyżski Aleksander 292
Daszewski Władysław 44, 46, 108–110, 194, 362, 467–469, 471–472, 570–571, 646
Daszewski Mieczysław 304
Dawidejt-Jastrzębska Ewa 225, 237, 239, 247
Dąbnicka Zenobia 376
Dąbrowska Grażyna 333, 401
Dąbrowska Ludmiła 347
Dąbrowska Maria 574
Dąbrowska-Orzelska Ewa 399
Dąbrowski Bronisław 51, 55–56, 60, 72, 74, 83, 126, 401–401, 440, 442, 480, 530
Dąbrowski Jan 588
Dąbrowski Marian 39, 542, 603
Dąbrowski Stanisław 603, 649
Dąbrowski Witold 208, 210
Dąbrowski Zdzisław 395–404
Dąbrowski Zygmunt 320, 327
Deburau Jean Gaspard 335–337, 339
Debussy Claude 283, 293
Decroux Étienne 335, 338–339, 350
Degler Janusz 20, 81, 139, 158, 247, 470, 513, 639, 652, 674, 680
Dejmek Kazimierz 20, 73, 75, 78, 80–81, 84, 88, 94, 96, 139, 158, 165, 196–198, 200–201, 298, 303–304, 415, 422, 442–444, 470, 476, 480, 489, 513, 539–540, 542, 636, 639, 652, 674, 680
Delaney Shelagh 79
Delibes Leo 275
Delsarte François 182, 281, 337, 679
Demarcy Richard 548, 564
Demarcy Robert 20
Demarczyk Ewa 213
Deotyma właśc. Jadwiga Łuszczewska 296
Depta Dominik 563
Derfel Jerzy 299
Dębnicki Antoni 351
Dębosz Sławomir 483
Diagilew Siergiej 314, 318, 337
Dickens Charles 45, 388, 401, 602
Didier Charles 388
Didur Adam 289, 606
Dienstl Marian 356
Długoborski Robert 399
Długoszowski-Wieniawa Bolesław 362
Dmochowska Aleksandra 537
Dobiecki Iwo 420
Dobosz Adam 277
Dobraczyński Edward 378
Dobromilski Włodzimierz 374, 376
Dobrostańska Janina 621
Dobrowolski Władysław Józef 139, 470
Dobrzański Stanisław 153
Dobrzycki Jerzy 607
Dobrzycki Paweł 476, 492
Dobużańska-Totwen Olga 365
Dołżycki Adam 270, 273, 382
Dołżycki Leon 278, 280
Domagalski Andrzej 225
Domalik Andrzej 418
Domańska Jadwiga 611, 616
Domaradzki Jerzy 417
Domnik Franciszek właśc. Domnik Dorowski 251
Dondajewski Mieczysław 289
Donizetti Gaetano 292
Dorau Wawrzyniec 259
Dorcy Jean 338, 350
Dorman Jan 374–375
Dorst Tankred 89, 192, 490
Dostojewski Fiodor M. 85, 154, 157, 178, 401, 415, 443, 446, 449, 451, 456–457, 468, 478, 572
Doszla Edward 374
Downarowicz Edward 611
Doyle Arthur Conan 399, 421
Drabik Wincenty 34, 280, 282, 429, 434–435, 465–467, 601, 603
Drabik Stanisław 307
Drawicz Andrzej 208, 210, 225, 654
Drda Jan 419
Drewniak Łukasz 656–657
Drewnowski Tadeusz 657
Drozdowski Bohdan 81, 83, 574
Drozdowski Jan 205

Druce Ion 416
Drzewiecki Conrad 289, 330–331, 345
Drzewiecki Sylwester 361
Drzeżdżon Jan 172
Dubrawska Mirosława 171
Duchamp Marcel 220
Duchowicz Julian 591
Duda-Gracz Jerzy 223
Dudarew Ossetyński Leonidas 617
Dulęba Maria 502, 507
Dullin Charles 182, 470
Dumas Aleksander 419
Dunajewski Izaak 292, 294
Duncan Isadora 315, 338
Duniecki Stanisław 296
Dunin-Karwicki Stefan 387
Dürrenmatt Friedrich 78, 90, 168–169, 408, 412, 415, 440, 443, 446, 472, 483, 489, 653
Dutkiewicz Maciej 419
Duvignaud Jean 20, 513
Dużyński Krzysztof 158
Dvořák Antonin 275
Dworakowski Andrzej 246
Dworczyńska Ryszarda 397
Dworzaczek Alojzy 278
Dybowski Stefan 570
Dygas Ignacy 275, 535, 644
Dylong Mieczysław 614
Dymna Anna 153, 511
Dymny Wiesław 213
Dymsza Adolf 359
Dziamski Grzegorz 48
Dzieduszycka Małgorzata 186, 247
Dziedzic Stanisław 225
Dziedziul Andrzej 164, 171, 377
Dziewońska-Krzemieńska Elżbieta zob. Krzemieńska Elżbieta
Dziewoński Edward 416
Dziewulska Małgorzata 241, 245–247, 305, 638, 654
Dzięboswska Elżbieta 308
Dziuk Andrzej 88, 96, 458, 477, 638

Eco Umberto 12
Ehrenburg Kazimierz 626
Eichlerówna Irena 202, 397, 507–509
Eichman Adolf 197
Eidrigevicius Stasys 152
Eisenstein Siergiej M. 191
Ejsmund Maria 376
Eliot Thomas 88, 134, 178, 202, 653, 449, 456
Elsner Józef 297
Elzenberg Henryk 520, 646
Eminowicz Tadeusz 601, 604
Enescu George 294
Engelberg Jan E. 167
Englert Jan 416, 530
Englert Maciej 88–89, 95, 416, 475
Enquist Per 85
Erdman Nikołaj R. 413, 415, 450
Erenberg Władimir E. 162
Erenburg Ilja 443, 479
Erhardt Ludwik 308
Erhardt-Gronowska Maria 351
Erlich Marek 239
Essmanowski Stefan 631, 646
Estreicher Karol 250, 252
Estreicher Stanisław 382
Estreicher Tadeusz 382
Estreicherowie 355
Eurypides 44, 47, 172, 205, 434, 438, 490

Fabian Ewa 288
Fabian Jan 288
Fadiejew Aleksandr 442
Fajfer Stanisław 364
Fajko Aleksiej M. 46
Falibogowski 353
Faliszewska Zofia 604
Faliszewski Stanisław 317
Falk Feliks 172, 418
Falkowska Macieja 559, 564
Falkowski Jerzy 636
Fall Leo 277
Falla Manuel de 293–294
Fedecki Ziemowit 210, 225
Fedorowicz Jacek 165
Fedyczkowska Zofia 277
Feldman Wilhelm 357, 626, 660
Feliński Alojzy 445
Fellner Ferdinand 581
Felsenriff-Hoffman Henryk de 364
Fełenczak Włodzimierz 374, 377
Fertner Antoni 34, 397, 502
Fialka Ladislav 335
Fiałkowski Konrad 398
Figaniak Walenty 606

Fijałkowski Stanisław 368
Fijewski Tadeusz 82, 307, 390, 411
Fijewski Włodzimierz 376
Fik Ignacy 387
Fik Marta 9, 59, 98, 158, 187, 225, 232, 247, 257, 459, 487, 493, 556, 564, 577, 636–639, 653–654, 657
Filipski Ryszard 171–172, 199
Filler Witold 308, 420, 636, 650
Filozofówna-Korzyniewska Irena 555, 560, 562
Fischer-Lichte Erica 548
Fiszer Edward 364
Flach Józef 260, 602, 626
Flaszen Ludwik 165, 180, 183, 186, 234, 247, 447, 636
Flers Robert 416
Fleszarowa-Muskat Stanisława 389, 400
Flisowa Danuta 621
Flukowski Stefan 71, 633, 649
Fokin Michaił 314, 387
Fołtyn Maria 304
Fontanówna Jadwiga 277
Fontenelli 169
Fornalska Marianna 199
Foron Helfrid 335
Forsyth Frederic 399
Fort Paul 425
Fotygo-Folański Bolesław 304
Fournier Henri Alain (Alain-Fournier) 398
Frankowska Bożena 112, 115, 135, 680
Fraser Brad 459
Fredro Aleksander 34, 46, 48, 53–56, 75, 90, 253, 279, 340, 361–362, 364, 396, 404, 415–416, 418, 434, 441, 445, 466, 488, 490, 506, 601, 606, 617, 623
Freisslich Jan Baltazar 350
Frejer Romuald 166
Freksa Friedrich 430
Frelek Ryszard 199
Frenkiel Mieczysław 502, 515–516
Frenkiel Tadeusz 362
Freszel Franciszek 282
Friel Brian 92
Frisch Max 85, 415, 418, 440, 653
Fronczewski Piotr 511
Frostówna Janina 614
Frühling Jacek 646
Frycz Karol 30, 48, 61, 140, 429, 453, 465–466, 471, 478–480, 493, 525
Fryde Ludwik 643
Frydecki 586
Fuchs Georg 496
Fuks Waleria 617
Fulde Eugeniusz 530
Fuller Loie 338
Fydrych Waldemar 224, 243

Gablenz Jerzy 296
Gabryelski Kazimierz 517, 603
Gajcy Tadeusz 71, 439
Gajda Kazimierz 627
Gajda Mieczysław 80
Gajewski Jerzy 591–592
Gajos Janusz 414–415
Galasiewicz Jan Kanty 251
Galewicz Jan 381
Galewicz Janusz 374
Galewicz Mieczysław 362
Gall Halina 524
Gall Iwo 35, 46, 51, 127–129, 132, 134–135, 229, 302, 431, 439, 453, 470–471, 494, 524–525, 527, 570, 583, 664
Galsworthy John 397
Gałczyński Konstanty Ildefons 164–166, 169, 296, 368, 370, 386–387, 403
Gałkowski Jan 211, 400
Gantkowski Romuald 605
Garbo Greta 359
Garcia Lorca Federico 78, 141, 149, 207, 377
Gardiner Caroline 564
Gargas Zygmunt 135, 252, 260
Garlicki Marian 476
Garnier Charles 580
Garnier Tony 582
Gärtner Katarzyna 85, 299
Gasbarry F. 189
Gawalewicz Marian 228, 249, 252, 254, 641
Gawlik Jan Paweł 93, 172, 420, 636
Gazzo Michael Vincente 79, 451
Gąsior Zbigniew 591
Gąssowski Szczepan 98, 350
Gedroyć Krzysztof 345
Gellner Dorota 402

Gémier Firmin 567
Genachow Illa 421
Genet Jean 78, 152, 154, 213, 446, 455
German Eugeniusz 55
Gershwin George 294
Gerson Wojciech 463
Gębarski Stefan 355
Ghelderode Michel de 168, 347, 377
Ghéon Henri 434
Gibson William 134, 174
Gide André 168
Gierowski Stefan 151
Gilbert Jean 277
Gilford Cedric 399
Gilowa Jadwiga 387
Giordano Umberto 277
Giraudoux Jean 53, 71, 170, 408–410, 439, 441, 632
Gistedt Elna 277
Giżycki Henryk 171
Glier Reinhold M. 292
Gliński Mateusz 334
Gliński Robert 418
Gluck Christian 275, 294
Gluza Zbigniew 224–225, 239, 247
Głowacki Janusz 86, 92, 395, 413
Głowacki Stanisław 323, 325, 332, 334, 646
Głowiński Michał 188
Głuch Wojciech 297
Głuszczak Bohdan 345
Goban-Klas Tomasz 558, 564
Goc Jerzy 381
Godlewska Joanna 625, 636
Goebbels Joseph 363
Goering Hermann 363
Goetel Ferdynand 43, 49
Goethe Johann Wolfgang de 47, 102, 146, 149, 340, 377–378, 415, 417, 440, 450, 481, 484, 567
Gogol Nikołaj W. 162, 340, 412, 416, 441, 451, 570, 572
Gogolewski Ignacy 167
Gogół Jerzy 327
Gogulska Urszula 476
Gojawiczyńska Pola 46, 416
Goldmark Karl 277, 280
Goldoni Carlo 56, 207, 483, 489, 490
Goleminow Marin 292
Goliński Jerzy 84, 94, 97, 197, 490, 574
Golus Jan 470, 472
Gołas Wiesław 469
Gołba Kazimierz 40, 46
Gołębiewski Marek 347
Gołębska Natalia 371, 374
Gombrowicz Witold 75, 81, 84, 86, 88–89, 91, 93, 97, 154, 156, 416, 419, 445, 450, 454, 458–459, 476, 478, 480, 492, 561, 576
Gomulicki Juliusz Wiktor 381, 663
Gomulicki Wiktor 641
Goncourt Émil de 205
Goodrich Frances 78
Gorazdowski Jerzy 420
Gorczyński Bolesław 50, 161, 228
Gordin Jakub 54
Gordon-Górecka Antonina 195
Gorecki Wiesław 163
Gorgolewski Zygmunt 269, 580
Gorki Maksym 27–29, 74, 483, 570–572
Gorski Gabriel 282
Got Jerzy 459, 652, 655
Gotlieb Henryk 139, 470
Gounod Charles 275, 293
Gourdon Anne M. 553, 565
Gozzi Carlo 47, 49, 56, 489
Goździk Lechosław 201
Góral Bolesław 365
Góral Tadeusz 365
Górkiewicz Mieczyslaw 474, 576
Górska Janina 163
Górski Artur 100, 119–120
Górski Konrad 636
Górski Konstanty 278
Górzyński Zdzisław 274, 289
Grabbe Christian Dietrich 429
Grabowska Mirosława 564
Grabowski Mikołaj 88, 93, 97, 397, 416, 458, 575
Gradecki Józef 581
Granichstaedten Bruno 277
Granin Danił 410
Grassi Raffaele 313
Grażyński Michał 39
Grąbka Mieczysław 153
Grechuta Marek 297
Gregorkiewicz S. 614

Greimas Algirdas J. 14, 20
Greń Zygmunt 170, 633, 637–638
Grigajstis Władysław 606
Grochowiak Stanisław 81, 83, 85, 92, 172, 198, 380, 392–394, 400, 417, 421, 574
Grodzicki August 186, 459, 636, 654
Gronczewska Grażyna 399–400
Gronowski Tadeusz 466
Groński Ryszard Marek 299
Gropius Walter 582–583
Grosz George 194
Grotowska Stanisława 395, 399–400
Grotowski Jerzy 15, 19, 78, 133, 140, 145, 165, 177–185, 219–220, 222, 225, 234–237, 240, 247, 394–395, 446–447, 449–450, 497, 509, 512––513, 531, 595, 621, 650, 653–654, 656, 665, 667–669, 679–680
Grotowski Józef 397–398
Gruberski Władysław 356
Grubiński Henryk 599
Grubiński Wacław 626–627
Grubowski Józef 309
Gruca Witold 327–328
Gruda Józef 134, 304
Grudziński Michał 149
Gruszczyński Krzysztof 167
Gruszczyński Stanisław 275
Gruszecka-Nitschowa Aniela 389
Gruza Jerzy 290, 411–413, 421, 423
Gryglaszewska Halina 198
Gryglewicz Tomasz 158
Grzegorzewski Jerzy 84–85, 89, 92, 96–97, 137, 152–155, 158, 455–457, 484–485, 487, 490, 574, 637–638, 656
Grzesiński Marek 148, 305–306
Grzybowska Krystyna 632, 649
Grzymała-Siedlecki Adam 33, 50, 525, 625, 627, 649, 660
Grzymkowski Jerzy 400
Grzywacz Zbylut 223
Guranowski Jerzy 357
Gurawski Jerzy 449
Gurdżijew Georgij 235
Gusiew Wiktor 54
Gutkowska Zofia 368
Gutt Romuald 585
Gutzkow Karl 55
Gwizdalska-Bialach Alicja 349

Habrowska-Jellaczyc Irena 619, 624
Hackett Albert 78
Hadżijew Rauf 294
Hahn Wiktor 649
Hajewska-Krzysztofik Małgorzata 157
Halama Zizi 316
Halévy Jacques 275, 294
Haller Józef 362
Halpern 357
Hampton Christopher 89, 413, 419
Hamsun Knut 418
Händel Georg Friedrich 275, 294
Hanicka Barbara 490–491
Hanin Ryszarda 171, 173, 571
Hanuszkiewicz Adam 76–78, 84, 94––95, 149, 199, 399, 407–410, 419––420, 458, 481–482, 488, 636
Hańcza Władysław 197, 571
Hańderek Janusz 396
Harenda Jan 376
Harlan Thoman 196
Hartwig Elżbieta 399, 401–402
Hartwig Julia 402
Harwood Ronald 92
Hašek Jaroslav 43, 436
Haupt Edward 359
Hauptmann Gerhart 27–28, 193, 206, 468, 479
Hausbrandt Andrzej 340, 350, 556–558, 565, 636, 654
Hausvater Piotr 620
Havel Vaclav 87–89, 193
Hawryłkiewicz Jan 281
Hawthorne Nathaniel 402
Heather 616
Hebanowski Stanisław 97, 169, 304, 574, 579, 616
Heijermans Herman 410
Hejduk Zdzisław 218
Hejno Wiesław 376, 378
Helbich 365
Helbo André 20
Helbrecht Bożena 397, 399
Heller Ludwik 28, 34, 599, 603
Helmer Herman 581
Hemar Marian 46, 279, 362, 541, 611, 615, 617, 631
Hemingway Ernest 171, 398

Hemzaczek Franciszek 358
Hemzaczek Wacław 358–359
Henarstan 358
Hennelowa Józefa 135
Henner Feliks 364
Hera Janina 338, 350
Herbert Jocelyn 80
Herbert Zbigniew 81, 83, 168, 201, 392–394, 400, 403
Herdegen Leszek 145
Hering Ludwik 165, 232–234
Herman Eugenia 537
Herman Władysław 213–214
Hertel Piotr 299
Hertz Aleksander 520, 535, 646
Hindemith Paul 293
Hintz Wincenty 259
Hiolski Andrzej 293
Hiszpański Stanisław 364
Hitler Adolf 363
Hłasko Marek 172, 201, 408
Hochhuth Rolf 79, 187, 192, 197–198
Hochwälder Fritz 419
Hoess Rudolf 196–197
Hofmannstahl Hugo von 47, 51, 430, 433
Hohendlingerówna Halina 385, 386
Holland Agnieszka 417–418, 422
Hollender Tadeusz 364
Holoubek Gustaw 95, 198, 397, 404, 416, 509–510, 540
Holska-Albekier Zofia 402
Hołówko Tadeusz 380
Hołuj Tadeusz 71, 145, 167
Honegger Arthur 293
Horawa Zbigniew 165
Horbatowski Piotr 255
Horowicz Bronisław 279, 643, 649
Horst Grzegorz zob. Jarzyna Grzegorz
Horváth Ödön von 483
Horzyca Wilam 41–42, 44–45, 49, 51, 63, 65, 72, 75, 94, 99, 101–102, 104––112, 137–138, 302, 430, 433, 438––439, 444, 503, 518, 535, 570, 572, 627, 631, 643, 646, 650, 652, 661, 680
Hryniewiecka H. J. 516, 522
Hryniewiecka Jadwiga 315
Hübner Zygmunt 81, 85, 89, 93, 95, 97, 137–138, 200–201, 213, 415, 446, 459, 564, 654
Hudziak Andrzej 157
Hughes Richard 386
Hugo Victor Marie 340
Hulanicka Halina 517
Hulanicka Jadwiga 315
Hulewicz Jerzy 47
Hulewicz Witold 383–386, 405
Hundziak Andrzej 299
Hussakowski Bogdan 94, 213, 490, 492
Hutnikiewicz Artur 671

Ibsen Henrik 27–29, 150, 388, 416, 487
Idzikowski Stanisław 314
Idziorek Krzysztof 134
Ilcewicz Stanisław 613
Iłowski Stanisław 122, 124, 135, 253
Ines Lewczuk Zofia de 483, 488
Ingarden Janusz 588
Ingarden Roman 381, 669, 672, 676
Inglot Mieczyslaw 56
Ionesco Eugéne 78, 85, 92, 168, 213, 440, 446, 458, 653
Iredyński Ireneusz 87–89, 392–393, 400, 492, 574
Irish William 399
Irzykowski Karol 162, 625, 627–628, 630–631, 643, 646
Iwaniec Aleksander 170
Iwanow Wsiewołod 439
Iwaszkiewicz Jarosław 45, 63, 71, 73, 386, 434, 439, 570–571, 574, 621, 643

Jabłonkówna Leonia 650
Jackiewicz Aleksander 405
Jagła Danuta 401
Jakobson Roman 672
Jakubik Eugeniusz 326
Jakubowscy 354
Jakubowska Alina 364
Jakubowski Henryk Tymon 253, 267, 350
Janáček Leoš 275, 292, 305
Janda Krystyna 173, 416–417, 511
Janic Marta 374
Janicka Jagna 493
Janicki Jerzy 390, 392–393, 395–396, 398, 421
Janicki Wiesław Andrzej 403
Janiga Henryk 472
Janiszewski Bohdan Albert 346

Janiszewski Tadeusz 224
Janke Igor 248
Jankowska Liliana 476
Jankowska-Cieślak Jadwiga 173
Jankowski Bogdan 308
Janowska-Kopczyńska Maria 282
Janowski Czesław 22
Janowski Tadeusz 165
Januszewska Hanna 370, 372, 402
Jaques-Dalcroze Émile 315, 337, 430, 517
Jaracz Stefan 34, 43, 46, 53, 229, 385–388, 502, 518, 520, 522, 524, 535, 544, 569, 602, 646, 649
Jarecki Andrzej 81, 83, 208, 210–211, 225
Jarema Józef 48, 139, 162, 231, 470
Jarema Maria 139, 455, 470
Jarema Władysław 61, 365–368, 370
Jarema Zofia 365–366, 368, 370
Jarnuszkicwicz Katarzyna 486
Jarnuszkiewicz Marcin 149–150, 486
Jarnutowski Józef 51
Jarocki Jerzy 81, 83–86, 88, 90–91, 134, 137–138, 199, 202, 213, 415, 422, 446, 450–452, 476, 479, 483–484, 492, 574, 637, 654, 656
Jarocki Ignacy 140
Jarocki Stanisław 103, 281
Jaroń Elżbieta 328
Jarosy Fryderyk 619
Jaroszcwska Zofia 507
Jarry Alfred 368
Jarzyna Grzegorz 459, 492
Jarzynówna-Sobczak Janina 330
Jasieński Bruno 84, 169, 206, 409, 445–446, 480, 489, 604, 661
Jasieński Jerzy 94
Jasiński Krzysztof 216–217, 221
Jasiński Roman 321, 561
Jasiński Zbigniew 617
Jasiukiewicz Stanisław 76
Jastrun Mieczysław 633
Jastrzębowski Tadcusz 540
Jastrzębski Marian 626
Jaszcz zob. Szczepański Jan Alfred
Jawłowska Aldona 225, 239, 247
Jaworski Tomasz 134, 377, 379
Jedlewski Stanisław 131
Jedlicz Józef 260
Jednowski Marian 126, 522
Jedynak Jacek 592
Jedyńska Irena 327
Jejde Tadeusz 602
Jeleński Jerzy 233, 476
Jerofiejew Wieniedikt 245, 413–414, 418
Jewniewiczowa Wanda 281
Jewreinow Nikołaj N. 47, 117, 159, 162
Jewsiewicki Władysław 624
Jędrusik Kalina 165, 171
Jędrzejewski Aleksander 69, 292, 471
Joanna d'Arc 172
Joglars Els 335
Joos Kurt 337
Joteyko Tadeusz 278
Jotkiewicz Władysław 590
Jouvet Louis 470
Joyce James 153–154, 412–413, 446, 455–456, 483
Józefski Henryk 39
Juk-Kowarski Jerzy zob. Kowarski Jerzy
Jun Irena 145, 490
Jung Carl Gustav 156, 343, 350, 669
Junosza-Stępowski Kazimierz 386, 500, 502
Jurandot Jerzy 61, 279
Jurkowski Henryk 353, 377, 381, 655
Jurkowski Jan 48
Jurkowski Wiesław 377, 379
Juszkiewicz Nina 319

Kabalewski Dmitrij B. 292
Kaczmarek Wojciech 248
Kaczor Kazimierz 200, 540
Kaden-Bandrowski Juliusz 39, 200, 415, 443, 451, 540
Kadłubowski Lech 590
Kafka Franz 85, 153, 306, 345, 378, 417, 443, 455, 487
Kaiser Georg 45–47, 433–434
Kaja Ryszard 333
Kajzar Helmut 81, 84, 150, 173, 297, 393–394, 398–401, 450, 574
Kakiet Małgorzata 98
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 639
Kalina Jerzy 151, 486
Kalińska Zofia 488
Kallenbach Józef 260

Kálmán Imre 153, 277, 456
Kałużyński Zygmunt 632, 635, 649
Kamieński Maciej 297, 304
Kamińska Ida 197, 199
Kamiński Antoni 225, 247
Kamiński Kazimierz 32, 41, 47, 53, 55, 427–428, 498, 502, 516
Kamocki Stanisław 357
Kamsetzer Jan Krystian 593
Kamykowski Bolesław 414, 420
Kania Vašek 73, 442, 472
Kanicki Ireneusz 85
Kann Maria 402
Kantor Tadeusz 54, 137, 139–144, 148, 158, 162–163, 165, 179, 219––220, 232, 234, 239–240, 263, 266, 300, 302, 422, 453–456, 470, 472, 474, 477, 504, 515, 564, 606, 654, 665–676, 679–680
Kański Józef 309
Kapitaniak Anna 592
Kapliński Jerzy 327
Kapuściński Ryszard 172, 200
Karabasz Kazimierz 417
Karbowska Stanisława 602
Karbowski Józef 602
Karczmarewicz Barbara 321, 327
Karłowicz Mieczysław 331
Karniej Edward 280
Karpiński Alfons 357
Karpiński Ziemowit 54, 523, 617
Karpowicz Tymoteusz 393, 395, 574
Karsawina Tamara 313
Karśnicki Feliks 602
Karwacka Helena 247
Karwowska Maryla 606
Kasjaniuk Halina 494
Kasprowicz Jan 44, 54, 108, 163, 232, 279
Kasprzyk Adam 346
Kästner Erich 360
Kaszyn Mikołaj Alojzy 384
Katajew Walentin P. 47
Katerwa Bohdan właśc. Szczepan Jeleński 431
Katlewicz Jerzy 290
Kawalski Henryk 281
Kawczak Krystyna 348
Kawecka Wiktoria 277
Kawecki Zygmunt 451
Kawyn Stefan 108, 112, 627
Kaziów Michał 383, 393, 405
Kaźmierczak-Drozdowska Barbara 410, 424
Kąkolewski Krzysztof 200
Kelera Józef 168, 185–186, 247, 340, 350, 636–638
Keller Joanna 171
Kellner Irena 650
Kenar Urszula 483
Kenda Jadwiga 290
Kennedy John F. 197
Kerényi Gracja 175, 247
Kesey Ken 446
Kesselring Joseph 421
Kępińska Elżbieta 134
Kęstowicz Zygmunt 390
Kęszycki Marcin 224
Kiec Izolda 624
Kiedrzyński Stefan 355
Kiejzik Lilla 620
Kielanowski Leopold zob. Pobóg-Kielanowski Leopold
Kienzl Wilhelm 277
Kiepura Jan 276, 284, 614
Kierc Bogusław 379
Kierczyńska Melania 632
Kierski St. 356
Kierski Tadeusz 299
Kierst Jerzy 399, 402
Kieślowski Krzysztof 417
Kijonka Tadeusz 308
Kijowski Andrzej 93, 636, 654
Kijowski Andrzej Tadeusz 20
Kijowski Janusz 418
Kilar Wojciech 330–331
Kilian Adam 164, 368–371, 378–380, 481–482
Kilian Jarosław 380
Kilian-Stanisławska Janina 365, 367–368
Kiliński Kazimierz 313
Kiliński Zbigniew 319
Kińscy 354
Kipling Rudyard 360
Kipphardt Heinar 79, 192, 197
Kirszon Władimir 206
Kisiel Danuta 342
Kisielewicz Aleksander 607
Kisielewski Jan August 27, 625, 627, 660

Kisielewski Stefan 297, 387
Kisielewski Zygmunt 663
Kiss-Orski Mikołaj 74
Kitowicz Jędrzej 353, 458
Kitschmann Andy 357
Klechot Rajmund 346–348
Kleiner Juliusz 671
Kleist Heinrich von 102, 110, 419, 439, 450
Klejer Józef 59
Klekow Elżbieta 419
Klewin Roman 367
Klońska-Sauerowa Antonina 126
Kłoczowski Jan Maria 222, 239, 247
Kłossowicz Jan 142, 158, 203, 247, 459, 635, 637, 665
Kmicic Barbara 402
Knake-Zawadzki Mieczysław 517
Kobiela Bogumił 165, 168, 208, 413, 420
Kobryk Mieczysław 364
Kobrzyński Wojciech 378–379
Kochanowicz Jan 254, 535, 644, 646
Kochanowski Jan 34, 44, 47, 104, 109, 121, 126, 131, 254, 353, 372, 434, 438
Kochansky Mendel 513
Kochowski Wespazjan 353
Kociołkowska Bożena 328
Koecher-Hensel Agnieszka 158, 493–494
Koenig Jerzy 197, 203, 225, 420, 636, 638, 650, 653–655
Kofta Jonasz 299
Kohout Pavel 193
Kolankiewicz Leszek 225, 241–242, 247, 638, 654, 679–680
Kolberger Krzysztof 413
Kolecki Jerzy 374
Koller Jerzy 129
Kollo Walter 277
Kolof Mitzler de 249
Koltés Bernard-Marie 92, 458
Kołodyńska Dorota 487
Kołodziej Marian 474
Kołpikówna Miła 316
Komasa Wiesław 149–150
Komorowska Maja 417, 509
Komorowska Małgorzata 269, 308, 349
Komorowska Maria 403
Konarski Feliks (Ref-Ren) 541, 609, 616–617
Kondek Wacław 374
Kondracki Michał 279
Koneczny Feliks 626–627
Konic Andrzej 421
Konic Paweł 158, 486
Konieczny Zygmunt 451
Konolek Wacław 368
Konopnicka Maria 123, 252, 354, 356, 360, 387
Konwicki Tadeusz 90, 398, 401
Kopalko Zbigniew 374, 393–400, 402–404
Kopczewska Zofia 126
Kopczewski Karol 22
Kopczewski Władysław 642
Kopyciński Adam 289
Korcelli Kazimierz 73
Korczak Janusz 46, 401
Korczak Halina 347
Korczakowski Jacek 299
Kord Kazimierz 290, 302
Korin Eugeniusz 96, 492
Kornaś Tadeusz 247
Kornhauser Julian 217
Kornijczuk Ołeksandr 55–56, 442
Korolewicz-Waydowa Janina 273
Korpolewski Zbigniew 545
Korsak Władysław 544
Korsak Wojciech 39
Korski Józef 588
Korski Witold 588
Korycki Zbigniew 327
Korzeniewski Bohdan 53, 63, 70, 74–75, 78, 173, 195, 304, 415, 441–442, 470–471, 476, 493, 524, 526, 530, 538, 572, 629–630, 633, 643, 649–650, 652–653
Korzeniowski Józef 46, 60
Korzyński Andrzej 299
Kosiewicz Jerzy 350
Kosiński Dariusz 595
Kosiński Jan 75–76, 81, 83, 110, 300, 350, 442, 461–462, 471–473, 493, 654
Kosmowska Ada 126
Kossak Wojciech 281, 463
Kossakowska Łucja 198, 472
Kossakowska Maria 374
Kossobudzka Renata 167

Kossobudzki Leszek 350
Kostrzewa-Zorbas Grzegorz 239
Kostrzewska Barbara 289, 291
Koszutski Eugeniusz 316
Kotarbiński Józef 27, 252, 428, 463, 497, 515–516, 535, 641, 644, 646, 663
Kotlarczyk Mieczysław 54, 61, 163, 232–233, 504, 632
Kotlarczyk Teresa 418
Kott Jan 77, 79, 94, 103–104, 111–112, 632, 634, 653–654
Kowalczyk August 94, 167
Kowalewicz Kazimierz 547, 676, 680
Kowalewska Regina 541, 618
Kowalewski Krzysztof 405
Kowalska Anna 389
Kowalski Benedykt 299
Kowalski Ludwik 606, 614
Kowalski Władysław 199
Kowarski (Juk) Jerzy 91, 483–484
Kownacka Maria 360–361, 364
Kowzan Tadeusz 20, 673–674
Kozak Andrzej 173, 199
Kozakiewicz Jan 600, 611
Kozicki Stefan 167
Kozikowski Edward 632
Kozioł Urszula 214, 221
Kozłowski Józef 255, 259, 267, 624
Kozłowski Karol 580
Koźmian Stanisław 252, 497, 641
Krafftówna Barbara 469, 619
Krajewska 340
Krakowski Piotr 493
Krakowski Wojciech 452, 474–476, 493, 665
Kral Andrzej Władysław 650
Krall Hanna 86, 200–201
Krasicki Andrzej 94
Krasicki Ignacy 379
Krasiński Edward 56, 65, 162, 175, 225, 308, 652–654
Krasiński Janusz 81, 85, 92, 392–394
Krasiński Jerzy 574
Krasiński Zygmunt 27, 29–30, 42, 44, 47, 76, 78, 88, 106, 108, 409, 415––416, 428–430, 435–436, 438–439, 441, 445–446, 456, 466, 478, 484––485, 488, 599, 664
Krasnowiecki Władysław 55–56, 61, 74, 126, 529–530, 538–539, 571, 611
Krasowski Jerzy 77–78, 93–94, 96–97, 144, 415, 530, 576
Krassowski Feliks 51, 134–135, 471, 569
Krassowski Janusz Adam 472
Kraszewski Józef Ignacy 123, 213, 249, 279, 297, 362
Krauze Stanisław 361
Krauze Zygmunt 297
Krechowicz Jerzy 211
Kreczmar Jan 63, 420, 440, 490, 507, 509, 524, 528–529, 572
Kreczmar Jerzy 77–78, 84, 94–95, 163, 415, 633, 654
Kreisler Fritz 111
Křenek Ernst 277
Krenz Jan 290, 302
Kreutz-Majewski Andrzej zob. Majewski Andrzej
Krogulec właść. Antoni Ostrowski 357
Kropidłowski Bronisław 328
Królikowski Grzegorz 345
Król-Kaczorowska Barbara 135, 579, 594
Kruczkowski Leon 46, 48, 55, 63, 71, 73, 80, 196, 409, 417, 423, 440, 570, 572, 574, 577, 621
Krüger Maria 402
Kruk Stefan 35, 112, 680
Krukowski Kazimierz 609, 617, 624
Krukowski Wojciech 148, 247, 486
Krupski Jan 382
Kruszewska Felicja 42, 51, 84, 433
Krygier Waldemar 165, 181, 235
Krygier Władysław 213
Krymkowa Klementyna 365
Kryszak Jerzy 173
Krzemieniecka Lucyna 360, 364
Krzemień-Ojak Sław 9
Krzemieńska Elżbieta 613–614, 616–617
Krzemieński Lucjan 613–614, 616
Krzemiński Władysław 48, 93, 162, 197, 607
Krzesińska Matylda 313
Krzewiński Julian 273, 279
Krzymuski Henryk 621
Krzyski Hugo 611
Krzyszkowska Maria 329

Krzysztoń Jerzy 81, 392, 394, 400
Krzywoszewski Stefan 356–357, 626
Krzyżanowska Halina 395, 397, 399
Krzyżanowski Julian 646
Krzyżanowski Karol 641
Kubacki Wacław 73
Kubiak Tadeusz 399–400
Kubicki Jerzy 346, 351
Kubiczek Aleksander 359
Kubikowski Tomasz 227, 638, 676–677, 680
Kubin Alfred 156, 456
Kucharski Eugeniusz 48
Kuchtówna Lidia 99, 122, 158, 661, 680
Kucówna Zofia 201, 537
Kuczborski Stefan 357
Kudliński Tadeusz 163, 180, 186, 631, 633
Kukuła Janusz 398, 401–402, 404
Kula Wacław 483
Kulczyński Jan 167, 173, 416
Kulesza Marek 395, 398–399
Kulesza Michał 314, 317
Kuligowska-Korzeniewska Anna 35, 652
Kulmowa Joanna 378
Kuna Henryk 127
Kunad Rainer 478
Kuncewiczowa Maria 389, 403
Kunina Ewa 537
Kunowski Dariusz 486
Kuparenko Iordaki 354
Kurczewski Jerzy 372
Kurdiumow Wsiewołod 371
Kurek Jalu 48
Kurnakowicz Jan 396–397, 507, 509, 570
Kurowski Bohdan 169
Kurpiński Karol 278, 284, 296–298, 304
Kuryluk Karol 570
Kuryłłowicz Stefan 134
Kuszewski Stanisław 424
Kuśmierek Jerzy 200
Kutz Kazimierz 407, 409, 413–415, 424
Kuzyszyn Ryszard 476
Kuźmiński Zbigniew 416
Kuźnicka Danuta 659
Kuźnik Norbert 331
Kwaśniewska Sława 149
Kwiatkowska Irena 164, 173
Kwiatkowska Tatiana 420
Kwiatkowski Maciej Józef 389, 405
Kwiatkowski Tadeusz 232, 631
Kwieciński Grzegorz 380, 486
Kwieciński Michał 419
Kwieciński Zdzisław 253
Kydryński Lucjan 308

Laban Rudolf 337
Lack Stanisław 625
Lagerkvist Pär 169, 622
Lalewicz Jerzy 350
Landau Irena 400, 402
Landi Steffano 294
Landovsky Egon 193
Lange Wiesław 471
Langer František 436
Langhans Carl Ferdinand 586
Laskowicz Krystyna 405
Laskowska Wanda 81, 125, 167, 403
Laskowski Jerzy 611
Lasocka Barbara 652
Latoszewski Zygmunt 273, 289–290
Lau Jan 56
Lautréamont de właśc. Isidore Lucien Ducasse 48
Lawina-Świętochowski Jerzy 279
Lawiński Ludwik 609
Lazaro François 378
Leblanc Maurice 421
Lechoń Jan właśc. Leszek Serafinowicz 162, 323, 362, 613, 617, 628, 631
Legér Fernand 481
Legut Lucyna 402
Legut Ludmiła 171
Lehár Ferenc 153, 277, 291, 456
Leiwik Henryk 133
Lejbus Perec J. 348
Lem Stanisław 398
Lenartowicz Teofil Aleksander 356
Leniewicz Freda 375
Lenin Włodzimierz 196, 441
Leo Juliusz 357
Leoncavallo Ruggiero 275
Leparski Andrzej 346–347
Lessing Gotthold 567
Leszczyński Jerzy 387, 396–397, 502, 569
Leszin Jerzy 226

Leśmian Bolesław właśc. Bolesław Lesman 35, 161, 169, 228, 481, 493, 499, 660
Leśnodorski Zygmunt 633
Letki Ewa Maria 402
Levi-Strauss Claude 563
Lewandowski Marek 420
Lewandowski Robert 616–617
Lewicki Mikołaj 282
Lewinówna Zofia 172, 199
Lewitter Lucjan Ryszard 382
Lewko Marian 158
Lewkowski Kazimierz 135
Libera Antoni 89, 490
Librowicz Jan Jakub 642
Lichocki Filip 258
Lida Marian 299
Ligocki Edward 363
Ligoń Stanisław 56, 359
Limanowski Mieczysław 34, 41–42, 51, 122, 126, 229, 430–431, 449, 502–503, 516–518, 522, 646, 661, 680
Lindgren Astrid 375, 402
Lindorfówna Zofia 386–387
Liński Henryk 323, 332, 334
Lipińska Olga 304, 418
Lis Tadeusz 419
Lisiewicz Mieczysław 363
Lisowska Elżbieta 247
Lisowska Hanna 293
Lisowska-Niepokólczycka Anna 397, 402
Listow Konstantin 294
Litak Anna 158, 493
Littman Max 581
Litwiniec Bogusław 214–216, 221, 225–226, 247
Lofting Hugh 360
Lorentowicz Irena 326
Lorentowicz Jan 41, 135, 159, 300, 357, 362, 516–517, 542–543, 626––627, 646
Lorentowicz-Karwowska Irena 466
Lowry Malcolm 154, 455
Lubicz Halina 364, 371
Lubieniecka Maria 226
Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa 392–394
Lubomirska Elżbieta (Izabela) 286
Lubomirski Stanisław Herakliusz 173
Lubowski Edward 152
Lucas Maria 327
Ludowa Aleksandra 516
Ludwiżanka Barbara 569
Lugné-Poe Aurelien-Marie 425
Lukian, Lukianos 336
Lupa Krystian 84, 88, 137, 155–157, 456–457, 485, 487, 638, 656
Lusztig Marek 225
Lutosławski Witold 391, 404
Lutowski Jerzy 75

Łabiniec Andrzej 374, 380
Ładosiówna Irena 59
Ładysz Bernard 293
Łagowska Justyna 487
Łapicki Andrzej 165, 171, 393, 397, 411, 416–417, 423, 509, 530, 540
Łaska Maria 253
Łastawiecki Kazimierz 169
Ławrieniew Borys 574
Łazarkiewicz Magdalena 418
Łazowski Jerzy 321
Łąpiński Stanisław 626
Łempicka Tamara 202
Łempicki Zygmunt 627, 631
Łojek Jerzy 199
Łomakina Aleksandra 55
Łomnicki Tadeusz 80, 96, 402, 413, 415, 419, 490, 509, 511, 530, 654, 656
Łopalewski Tadeusz 130, 384, 391
Łotman Jurij M. 563, 674
Łotocki Lech 149
Łozińska Zuzanna 51
Łubieński Tomasz 86, 483, 574, 653
Łuciuk Juliusz 297, 330, 342
Łukowicz Aleksander 313
Łuszczkiewicz Róża 603
Łysak Paweł 490

Mabie Edward C. 550
Machtin Michaił 241
Machulska Halina 131, 172
Machulski Jan 125, 130–132, 172–173
Maciejewska Magdalena 487
Maciejewska Maria Krystyna 657
Maciejewski Wojciech 393, 396, 398––400, 403–404
Maciejowski Jan 84, 171, 473
Maciejowski-Sewer Ignacy 123

Mackiewicz Konstanty 280, 368
MacLeish Archibald 441
Madách Imre 574
Madey Bogusław 290
Madeyski Jerzy 493
Maeterlinck Maurice 27, 174, 205, 427, 453, 455, 465, 487
Magala Sławomir 226
Magnuszewski Józef 175
Magowski Tomasz 225
Mahler Gustav 331
Mahlmann August 357
Maj Andrzej 419
Maj Maria 157
Majak Antoni 304
Majakowski Władimir W. 75, 85, 171, 206, 208, 210, 441, 443, 450, 572
Majcherek Janusz 638, 652
Majcherek Wojciech 248, 407
Majchrowski Zbigniew 564–565
Majewski Andrzej 92, 298, 301–303, 306, 476–478, 485
Majewski Janusz 417, 421
Majewski Zygmunt 591
Major Ryszard 218, 221
Makarenko Anton S. 442
Makojnik Wiesław 569
Makuszyński Kornel 358, 361, 365, 375, 379–380, 387, 625, 627, 633
Malak Tadeusz 171, 175, 233
Malczewski Antoni 169, 279
Malczewski Rafał 49
Malesza Mikołaj 244, 380, 492
Malicka Maria 40
Malina Judith 679
Maliszewski Aleksander 46, 73, 421
Maliszewski Józef 571
Maliszewski Witold 278–279, 296, 320
Malitowski Jerzy 226
Małcużyński Karol 411
Małecki Antoni 641
Małecki Maciej 298–299, 333, 404
Małkowska Hanna 135
Małynicz Zofia 520, 524
Mamona Maria 537
Mamontowicz-Łojek Bożena 333–334
Mamoń Bronisław 636
Mandat Agnieszka 157, 457
Mann Heinrich 398
Mann Klaus 398
Mann Peter H. 552
Mann Thomas 154, 171, 340, 456, 492
Marceau Marcel 335, 339, 345–346, 348, 351
Marcinkowska Elżbieta 398, 401
Marcuse Herbert 219
Marczak-Oborski Stanisław 38, 45, 47, 56, 60–61, 70–71, 95, 98, 112, 158, 247, 254, 334, 363, 420, 459, 468, 577, 594, 624, 633, 639, 644, 652, 655, 657, 663, 680
Marek Andrzej 133
Marek Janusz 239
Maria Ludwika 311
Marianowicz Antoni 299, 392
Marinetti Filippo Tommaso 44
Marinis Marco de 548, 564
Marivaux Pierre 344
Marjańska Ludmiła 398–400
Markiewicz Wojciech 404
Markuszewski Jerzy 164, 208, 210, 394–395, 397, 403–404
Marlowe Christopher 177, 377, 458
Marso Juliusz 624
Martin Jacqueline 549, 565
Martówna Marta 316
Martyka Stefan 55
Marynowski Zdzisław 384
Marzańska Hanna 399
Marzec Janusz 170
Mascagni Pietro 275, 277
Masłowski Jerzy 411, 420
Massenet Jules 275, 277, 300
Maszyński Mariusz 518
Maślińska Irena 169
Maśliński Józef 644
Mathiasz Andrzej 222
Matuszczak Bernadetta 297
Matuszewski Edward 351
Mayen Józef 387, 405
Mayenowa Maria Renata 671
Mazur Krystyna 381
Mazurkiewicz Lesław 167–168
Mazurkiewicz Marek 174
Mazurkiewicz Tadeusz 544
Mazurkiewicz Wojciech 399
Mączyński Franciszek 580
Mądzik Leszek 146–147, 158, 211, 220, 225, 238, 257, 374, 486
Mehoffer Józef 480

Meissner Janusz 403
Meissner Krystyna 97, 490
Mejtus Julij 292
Melchinkiewicz Tadeusz 588
Melina Michał 54, 61, 71, 94, 386–387, 397
Meller Marian 60, 95
Menotti Gian Carlo 293
Merenholc Helena 402
Mereżkowski Dmitrij 458
Mérimé Prosper 398
Merunowicz Jerzy 304
Messal Ludwika 277, 307
Meyerbeer Giacomo właśc. Liebmann Beer 277
Meyerhold Wsiewołod E. 42, 117, 191, 194, 240, 435, 442, 446, 449, 496, 550, 605, 641, 653
Mędrek Czesław 616
Michalak Stefan 389
Michalik Jan 21, 35, 226, 459, 463, 465, 493, 498, 513, 642, 652, 657
Michalski Stanisław 97
Michałowska Danuta 171, 173, 232, 530
Michałowski Aleksander 275
Michałowski Janusz Maciej 382
Michelet Jules 119
Michniewicz Aleksander 582
Michnik Ewa 290
Michnikowski Wiesław 82
Michotek Jerzy 207
Miciński Tadeusz 42, 88, 93, 99, 102, 104, 106, 488, 627, 631, 660, 664
Mickiewicz Adam 27, 42, 44, 46, 49–50, 54, 75–77, 100–107, 119–120, 154, 163, 233, 241, 279, 384, 391, 404, 427–429, 431, 435–437, 439, 442–443, 445–446, 456, 458, 464, 468, 473, 478, 485, 501, 510, 661, 664
Mieczyńska Jadwiga 537
Mieczyńska Janina 315, 517, 524
Mielcarek Eugeniusz 226
Mielewski Andrzej 427, 429
Mierzejewska Jadwiga 123
Mieszkowski Krzysztof 656
Mikke Jerzy 199, 415
Miklaszewski Krzysztof 158
Miklińska Zofia 374
Mikołaj z Wilkowiecka 41, 125, 127, 434, 444, 458, 379–480
Mikołajska Halina 165, 170, 397, 419, 509
Mikucki Piotr 419
Mikulski Jerzy 537
Mikulski Kazimierz 141, 368, 474
Mikuta Marian 365
Milczarek Władysław 390
Milewska Anna 145
Miller Arthur 79, 192, 415, 417, 423, 443, 529
Miller Jan Nepomucen 627, 632, 649, 653
Miller Marek 416
Miller Witold 360
Milutin Jurij 294
Miłaszewski Stanisław 631
Miłobędzka Krystyna 372
Miłobędzki Adam 594
Miłosz Adam 606
Miłosz Czesław 53, 163, 556, 633, 643
Miłosz Oskar 42, 431, 521
Miłowska Helena 277
Minc Hilary 570
Minc Tadeusz 97
Minchejmer Adam 278
Minkiewicz Anna 419
Minticz Lidia 368
Mioduszewski Stanisław 367
Mirecki Wiesław 541, 624
Miro-Rowiński Mieczysław 359
Mirowska Ewa 154
Miró Juan 490
Misiołek Edmund 570
Misiorny Michał 308
Misiuro Wojciech 335, 348–349, 490
Miszczyk Stanisław 327
Młodziejowska Nuna (później Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna) 22, 429, 525
Młynarski Emil 269, 270, 273, 278, 318, 320, 542
Młynarski Wojciech 296, 298, 299
Mnouchkine Ariane 192, 573
Moczarski Kazimierz 200–201
Modestowicz Waldemar 399, 401, 403–404
Modrzejewska Helena 251, 600, 652
Modzelewska Maria 613–614, 617

Moissi Alexandr 47
Molcho Samy 335
Molier właśc. Jean Baptiste Poquelin 28–29, 45–46, 54, 75, 90, 368, 412, 415, 417, 433, 441, 466, 489, 633
Moniuszko Stanisław 53, 277–278, 283–284, 291, 294–296, 305, 307, 312, 320, 365, 434, 606
Montemezzi Italo 277
Monteverdi Claudio 294, 302, 306
Montgomery Lucy Maud 299, 401
Montherlant Henry de 78
Moravetz Dorota 493
Moravia Alberto 416, 423
Morawiec Elżbieta 177, 226, 447, 459, 493, 636–638, 654
Morawska Janina 46, 386, 387
Morawski Eugeniusz 320
Morcinek Gustaw 380
Morozowicz Leopold 161
Morozowicz Tadeusz 604
Morozowicz-Szczepkowska Maria 42
Morris Wright 416
Morstin Ludwik Hieronim 45, 439 621, 649
Morsztyn Jan Andrzej 134
Moskal Jerzy 487
Moss Piotr 404
Mossakowski Eugeniusz 279
Mossakowski Paweł 395
Moszczyński Leon 369, 371
Mościcki Tomasz 248
Mozart Wolfgang Amadeus 275, 294, 302, 356, 486
Mrotek Ryszard 619
Mroziewicz Krzysztof 226
Mrozińska Stanisława 532
Mroziński Jan 60
Mrozowska Zofia 509
Mrożek Sławomir 75, 81–83, 87–89, 92, 165, 168, 174, 213, 217, 368, 380, 404, 413, 418, 440, 445–446, 450, 476–479, 474, 483–484, 552, 574, 576, 620, 622–623, 636, 653–654
Mściwujewski Adam 136, 584
Mularczyk Adam 263
Mularczyk Andrzej 390, 392, 394–396, 404, 421
Müller Alfred Tadeusz 279
Munk Andrzej 416
Münzer Kurt 46
Murawska Ludmiła 165, 232
Murger Henri 388
Musil Robert 157, 457
Muskat Tadeusz 364
Musorgski Modest 292
Musset Alfred de 397, 418, 439, 458
Mydlarska-Kowal Jadwiga 378, 380, 483
Myśliwski Wiesław 86, 89, 490

Naganowski Egon 564
Naglerowa Herminia 56, 611
Nalaskowski Aleksander 226
Nałkowska Zofia 44, 386, 570
Napiórkowski Józef 131
Nardelli Zdzisław 390, 393–394, 396, 398, 404
Natanson Wojciech 632, 647, 649–650
Nawrat Elżbieta 56
Nazar Krzysztof 488
Nedbal Oskar 277
Nehrebecka Anna 537
Ney Ina 316
Ney Jerzy 316
Niccodemi Dario 388
Nicoll Allardyce 351
Niedziałkowski Stefan 341–342, 348
Niedzielski Leszek 346
Niekrasow Nikołaj 410
Niemcewicz Julian Ursyn 205
Niemczuk Jerzy 400, 402
Niemen Czesław 345
Niemirowicz-Danczenko Władimir I. 34
Niemojewski Andrzej 355–356
Niesiobędzki Jerzy 170, 175, 351
Niesiołowski Krzysztof 374
Nietzsche Friedrich 679
Niewiarowicz Roman 72, 126
Niewiarowska Kazimiera 273, 277
Nikorowicz Ignacy 34, 603
Niziołek Grzegorz 157–158, 456, 459, 494, 638, 656
Niziurski Zbigniew 400
Niżyńska Bronisława 323
Niżyński Tomasz 313
Nono Luigi 293
Norblin Jan Piotr 354, 382
Norén Lars 89

Norwid Cyprian Kamil 54, 70, 72, 102, 104, 106, 108–109, 111, 126, 163, 169, 172, 297, 372, 409, 428–431, 433, 438–439, 458, 465
Noskowski Witold 357, 626
Noskowski Zygmunt 50, 278, 320
Nowacka Ewa 400–401
Nowacki Kazimierz 136
Nowaczyński Adolf (Neuwert) 27–28, 43, 50, 88, 161, 362, 445, 448, 468, 483, 625–627, 631
Nowak Maciej 656–657
Nowak Tadeusz 483, 574
Nowak Wojciech 418
Nowakowski Mieczysław 289
Nowakowski Wacław 126
Nowakowski Zygmunt 47, 126
Nowicki Jan 457, 511
Nowowiejski Feliks 278
Nurowska Maria 400
Nycz Bronisław 136
Nyczak Janusz 88, 305, 483, 490
Nyczek Tadeusz 226, 351, 423, 492–493, 654, 637

O'Casey Sean 146
O'Neill Eugene 44, 48, 398, 411, 438
Obidniak Alina 97
Obidniak Karol 199
Obrazcow Siergiej 365–367, 369
Obtułowicz M. 620
Ochmański Stanisław 374
Ochrymowicz Władysław 605–606
Ocias Bolesław 299
Odojewski Włodzimierz 392, 395
Offenbach Jacques 275, 277, 356
Ogrodzka Leonia 606
Okoński Adam 282
Okopień-Sławińska Aleksandra 188
Okopiński Marek 97, 197
Oktawian August 336
Olbrychski Daniel 131
Olcha Antoni 167
Olczak-Ronikier Joanna 451
Olejniczak Sławomir 399, 404
Oleńska Nina 611
Oleska Helena 275
Olędzki Daniel 590, 592
Olko Wiesław 306, 483
Olszewski Andrzej Kazimierz 594
Olszewski Henryk 289
Olszewski Kazimierz 255
Onichimowska Anna 402
Opaliński Kazimierz 390, 411, 420, 570
Opalski Józef 84, 199, 451
Opałek Wiesław 390, 393–394, 403
Opieński Henryk 278
Opryński Janusz 239, 247
Ordyński Ryszard 45, 47, 51, 161, 430, 433–434, 513, 604, 625, 646, 660
Orff Carl 393
Orkan Władysław 34, 431
Orlicz Michał 644
Orłoś Kazimierz 394
Orłowicz Tadeusz 48
Orłowski Aleksander 354
Ormicki Włodzimierz 289
Or-Ot właśc. Artur Oppman 355–356, 360
Orsza Tadeusz 541
Orszulik Bolesław 255
Orszulska Zofia 397
Ortwin Ostap właśc. Oskar Katzenellenbogen 100–101, 625, 660
Orzechowski Emil 249, 267, 532, 595, 624
Orzechowski Witold 421
Orzeszkowa Eliza 397
Osborne John 78, 80, 213, 412, 415
Osiński Ludwik 312
Osiński Zbigniew 112, 169, 181, 186, 226, 247–248, 459, 513, 673, 680
Osser Anna 365
Ossowski Stanisław 520, 526
Ostaszewski Jacek 244
Ostaszkiewicz Tadeusz 345
Osterloff Barbara 150, 158, 419, 461, 486, 493–494
Osterwa Juliusz 34, 40–41, 46–47, 49, 51, 70, 122, 126, 129–130, 132, 135, 172, 182, 229–230, 248, 385, 388, 430–433, 435, 439, 449, 466–467, 500, 502–503, 516–518, 522, 527, 531, 535, 569, 593, 601–602, 646, 661, 680
Ostromęcki Bogdan 399–400
Ostrowska Bronisława 359
Ostrowski Adam 275
Ostrowski Aleksandr N. 162, 410, 572
Ostrowski Jan 332

Ostrowski Konrad 274
Ostrowski-Naumoff Jan 323
Ośnica Jan 374, 379
Otwinowski Stefan 395
Owidzki Juliusz 395–396, 398–399, 403–404
Owsik Zdzisław 376
Ozga Eugeniusz 345

Paciorkiewicz Tadeusz 296
Paderewski Ignacy Jan 278, 296
Padwa Wanda 650
Palester Roman 297, 387
Paluchowski Marian 364
Pałłasz Edward 404
Pampiglione Giovanni 489
Pancewicz-Leszczyńska Leokadia 126
Panek Wacław 299, 308
Pankiewicz Józef 481
Pankiewicz Krzysztof 125, 139, 301, 304, 345, 474, 476
Papis Zbigniew 346, 348
Papliński Eugeniusz 288, 316, 320–321, 327
Pappé Julian 364
Paprocki Bogdan 293
Paradowski Piotr 97, 197
Parandowski Jan 386, 389, 627, 643
Parczewski Wacław 582
Parnell Feliks 278, 316, 320–322, 324, 327
Parnicki Teodor 397, 606
Pasolini Pier Paolo 488
Pasternak Leon 172, 195, 571, 609
Paszkowska Adolfina 315
Paszkowska Edwarda 419
Patulski Tadeusz 395
Pavis Patrice 14, 20, 547, 563, 567, 577
Pawełczyńska Anna 560–561, 565
Pawlak Antoni 201
Pawlak Grażyna 383
Pawlik Bronisław 405
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 48, 53, 386, 388, 438
Pawlikowski Mieczysław 80
Pawlikowski Tadeusz 27–28, 32, 260, 427, 455, 463, 497
Pawliszczewa Nina 316
Pawluśkiewicz Jan Kanty 297
Pawłowa Anna 313–314, 321
Pawłowska Wanda (później Pawłowska-Byrska Wanda) 360, 374
Pawłowski Roman 638
Peiper Tadeusz 84, 632–633, 650, 661
Peirce Charles S. 12–13
Pelc W. 606
Penderecki Krzysztof 297, 301, 303, 345, 372, 478, 488
Penherski Zbigniew 297
Pergolesi Giovanni Battista 48, 320, 356
Peri Jacopo 294
Perkowski Piotr 300
Perret Auguste 582
Peryt Ryszard 302, 305
Perz Jan 74
Perzanowska Stanisława 46, 54, 503, 387–388, 390
Perzyński Włodzimierz 27, 29, 34, 53, 70, 161, 416, 625
Peszek Jan 152
Peszkowski Zdzisław 609
Petersburski Jerzy 609
Pevsner Nikolaus 594
Peyret-Chappuis Charles de 71
Pękalski Tadeusz 630
Piasecki Stanisław 629, 631
Piątkowski Wiktor 515
Picasso Pablo 297
Piekarska Joanna 372, 377
Piekarski Antoni 51, 122, 163
Pieniążkowa B. 603
Pieńkowski Ignacy 140
Pieńkowski Stanisław 629
Pietras Sławomir 290, 545
Pietraszak Leonard 87, 169
Pietrow Jewgienij 74
Pietrusińska Zofia 472
Pietrzycki Jan 358, 603
Pietrzykowski Sławomir 395, 399, 401–402
Pikiel Irena 374, 385
Pilarski Tadeusz 272, 299
Piłsudski Józef 270, 362
Pinter Harold 79, 85, 152, 653
Pion Maurice 312–313
Piotrowski Aleksander 279
Piotrowski Andrzej Wiktor 398
Piotrowski Franciszek 360

Piotrowski Stanisław 290
Piórewiczówna Janina 385
Pirandello Luigi 45, 47, 388
Pisarek Walery 558, 565
Piscator Erwin 43, 52, 78, 189, 194, 203, 435, 582, 653
Piskorz Leszek 489
Piszczatowski Andrzej 399
Piwińska Marta 174, 654
Piwowar Lech 263
Piwowski Marek 421
Planchon Roger 182, 186
Platon 336, 386
Platówna Franciszka 275
Pleśniarowicz Krzysztof 142, 158, 226, 248, 255, 564–565, 679–680
Pleśniarowicz Jerzy 255
Plewako Jan 376
Plutarch 336
Płaczek Edward 393–397, 399–400, 403–404
Płonka-Fiszer Stanisław 361, 365
Płoszewski Leon 643, 646
Pniewski Bohdan 589
Pniowerówna Irena 359
Pobóg-Kielanowski Leopold 50–51, 64, 438–439, 542, 612, 615, 643, 646
Pocci Franz von 355–356, 358
Podrecca Vittorio 359
Pogodin Nikołaj F. 74, 196, 441, 574
Polakowska Anna 657
Polańska Wanda 294
Polewka Adam 48, 139, 193–194, 263, 493
Polewka Jan 445, 488–490
Polony Anna 509
Polonyi-Poloński Stefan 359, 361–362, 366
Połtorzycka Dżennet 390
Pomianowski Jerzy 632
Pomirowski Leon 627, 631
Ponchielli Amilcare 292
Poniatowska Elżbieta 309
Ponińska Teresa 472
Popiel Jacek 112
Popławski Adolf 278, 281, 300
Popławski Janusz 606
Popławski Józef 429
Poprawski Zbigniew 374
Porazińska Janina 387
Poreda Eugeniusz 40, 46, 133
Poreda Kazimierz 290
Porębski Mieczysław 144, 158, 232
Posmysz Zofia 390, 392–393, 395, 404
Potiszil Jan 374
Potocka Karolina 259
Potocka Maria 327
Potocki Jan 131, 416, 469
Potworowski Piotr 48, 481
Poulain Henri 374, 482
Pownall Dawid 90
Pożakowska Jadwiga 476
Półtoranos Marian 174
Prażuch Wojciech 255
Preisner Zbigniew 213, 401, 404
Preobrażeńska Olga 313
Priestley John B. 71
Prochyra Jan 93
Prokesch Władysław 626
Prokofiew Siergiej S. 292–293, 327
Prokopiak Janusz 201
Pronaszko Andrzej 35, 44, 53, 61, 63, 107–108, 133–135, 140, 252, 357, 435–437, 468, 470–472, 494, 503, 569–570, 583, 593, 652, 664
Pronaszko Zbigniew 140, 280, 362, 468, 470
Proszkowska Anna 376
Próchnicka Lidia 617
Pruch Jaroslav 358
Prus Bolesław właśc. Aleksander Głowacki 354, 641
Prus Maciej 84, 97, 165, 173, 213, 295, 301, 305, 416, 458, 483, 488, 490, 574
Pruski Andrzej 404
Prussak Maria 639
Prut Josif 55
Prutkow Koźma 162
Prządka Bogumiła 397–399
Przegrodzki Igor 97
Przeradzka Jadwiga 292
Przesmycki Zenon 38, 159
Przybora Jeremi 391–392
Przyboś Julian 164, 175, 633
Przybylski Czesław 582, 584, 602
Przybyłko-Potocka Maria 500, 599
Przybyłowicz Michał 517
Przybyszewska Stanisława 49, 443, 453

Przybyszewski Stanisław 27, 29, 84, 156, 568, 599
Przyłuski Bronisław 364
Pszoniak Antoni 145
Pszoniak Wojciech 511
Puccini Giacomo 275, 277, 292, 478
Pucińska Lidia 614, 617
Pudełek Janina 311, 333–334
Puget Franciszek 232
Purcel Henri 294
Pustelak Kazimierz 302
Puszkin Aleksandr S. 411, 418
Puzilewicz Jerzy 347
Puzyna Konstanty 72, 95, 98, 170, 186, 216, 226, 248, 459, 633, 636–638, 650, 653–654, 680
Pyle Howard 402
Pyzik Teresa 20

Rabski Władysław 161, 169, 626–627
Rachmanow Leonid 55, 74, 407
Racine Jean 75, 102, 418, 439, 488
Raczak Lech 214, 222–226, 236–237, 244, 247
Raczyński Stanisław 359
Radecka Barbara 173
Radkowski Bohdan 378
Radomski Roman 224
Radowicz Kazimierz 393
Radulski Wacław 41, 44, 48–49, 51, 56, 108, 387, 438–439, 541, 609, 611, 643
Radwan Stanisław 93
Radziwiłł Hieronim 354
Radziwiłowicz Jerzy 91, 457, 511, 621
Ragon Michel 594
Rajchman Aleksander 641
Rakowiecka Zofia 395–399, 404
Rakowiecki Jerzy 304, 395
Rakowski Konrad 626
Rambert Maria 337
Ramotowski Jacek 205
Rapacka Halina 53
Rapacki Wincenty 356, 502, 515, 543, 641
Raszewska Magdalena 175
Raszewski Zbigniew 20, 41–42, 56, 66, 98, 102–103, 105, 109, 112, 255, 364, 459, 503, 513, 566, 639, 652–654, 677–678, 680
Ratajczakowa Dobrochna 175, 624, 639, 675
Ratajczyk Józef 372
Ratkowski Tomasz 611
Rattigan Terence 71, 416
Ratyński Michał 492
Rau Krzysztof 246, 377–378
Ravel Maurice 277, 293, 320, 330
Raynal Paul 47
Rączkowski Józef 357, 359
Redliński Edward 86, 200, 574
Redo Józef 277
Regimowicz Henryk 483
Reinfus Roman 382
Reinhardt Max 35, 47, 51, 162, 228, 280, 430, 433, 567, 584, 641
Reinstein F. 355
Rej Mikołaj 353, 356, 480
Rej Zdzisław 379
Relidzyński Józef 642
René Ludwik 84, 95, 302, 396, 415, 442, 472
Renz Stanisław 289, 298–299
Rettinger Andrzej 376
Reymont Władysław 296
Reyzz Wiktor 403
Reza Yasmina 157
Ribemont-Dessaignes 48, 139
Rice Elmerr 492
Rimski-Korsakow Nikołaj N. 277, 292
Rittner Tadeusz 27, 29, 34, 41, 52–53, 416, 431, 603
Robak Zygmunt 604
Robbins Jerome 337
Rocco Lodovico 277
Rodkiewicz Henryk 169
Rodowicz Tomasz 241
Rodziewicz Aleksander 51, 168
Rogacka Joanna 381
Rogowski Ludomir 278–279, 320
Rogulski Władysław 361
Rojas Fernando 72, 439
Rojek Wojciech 617
Rojewski Jan 571
Rokossowski Konstanty 570
Roland Teodor 515–516
Rolland Romain 117
Romanowski Mieczysław 376
Ronard-Bujański Jerzy 438, 525
Roosevelt Franklin Delano 363

Rosenbergowie Juliusz i Ethel 196
Rossini Gioacchino 275, 269, 305
Rostand Edmond Eugène Alexis 296, 416
Rostworowski Henryk 364
Rostworowski Karol Hubert 45, 47, 102, 404, 416, 433, 614
Roszkowska Teresa 300, 303, 462, 471–472, 494
Roszkowska Wanda 381
Rotbaum Jakub 97, 196, 442
Rotbaumówna Lia 292, 302
Rouba Paweł 346, 341
Rousseau Henri 412
Rousseau Jean Jacques 117, 401
Roy Stanisław 359
Rozen Henryk 396–401, 404
Rozhin Andrzej 97, 214
Roztworowski Karol 356
Różański Mieczysław 47
Różewicz Stanisław 75, 81, 83, 85, 89, 92, 417
Różewicz Tadeusz 134, 153–154, 165, 170–171, 217, 368, 372, 413–415, 450, 452, 458, 455, 476, 479, 484, 620, 653, 656
Różycki Ludomir 278–279, 284, 296, 307, 318, 320, 374
Rubinstein Artur 275, 561
Rudkowski Mieczysław 39, 51
Rudnicki Adolf 636
Rudniew Lew 588
Rudziński Witold 296
Rudziński Zbigniew 148–149, 298, 305–306
Rudzki Jerzy 420
Rudzki Kazimierz 364, 404
Rulikowski Mieczysław 535, 646, 650
Rusinek Michał 71
Ruszczyc Ferdynand 49, 385, 429, 466
Ruszczyc Wojciech 364
Rybla Władysław 356
Rychłowski Franciszek 49–50, 161, 228, 274, 599, 602
Rydel Lucjan 27, 251–252, 260, 279, 296, 357, 359, 364, 427, 464, 625
Ryl Henryk 364, 367, 378, 382, 655
Ryl-Krystianowski Alfred 379
Rylski Eustachy 413, 418, 421
Rymkiewicz Jarosław Marek 81, 85, 399, 450, 484, 574
Rymowicz Irena 620
Rysiówna Zofia 405
Ryss Jewgienij 407
Rytel Piotr 296, 320
Rzewuski Henryk 458

Saciuk Andrzej 293
Sadecki Wiktor 263
Sadowska Anna 389, 405
Sadowski Andrzej 302, 306, 472, 486, 494
Sadowski Feliks 614
Saint-Saëns Camille 282, 294
Salaburska Krystyna 389
Salacrou Armand 416
Salvatore Gaston 415
Sałacka Barbara 419
Samołyk Kazimierz 374
Sandauer Artur 649
Sarnecka-Partyka Hanna 226
Sarnowski Ferdynand 602
Saroyan William 168
Sart Marek 298–299
Sartre Jean-Paul 71, 78–79, 168, 217, 408, 440, 443, 653
Satanowski Robert 289–291, 293, 301, 308
Sauter Willmar 549, 565
Sawicka Olga 328
Sawicka Teresa 376
Sawicki Piotr 377
Scarlatti Domenico 294, 302
Schälzky Heribert 551
Schechner Richard 17
Schehadé Georges 481
Schiller Anna 637
Schiller Friedrich 44, 55, 102, 440, 508, 567
Schiller Leon właśc. Leon Schiller de Schildefeld 41–46, 49–51, 53–54, 56, 63, 65, 70, 72, 74, 124–125, 127, 134–138, 99–110, 112–113, 161, 194––195, 229, 231–232, 252, 261–262, 266, 283, 284, 302, 304, 323, 377, 418, 429–431, 433–438, 440, 442, 444–445, 462–470, 472, 475, 481, 503, 519–522, 524, 526–528, 538–539, 544, 556, 570–572, 609–610, 612,

622, 625, 627, 630, 632, 642–643, 646, 649–650, 652, 660–661, 664
Schillerowa Irena 652
Schillings Max 277
Schitzler Arthur 27
Schlemmer Oscar 453
Schmid Papa 356–357
Schnizler Arthur 357
Schober Feliks 434
Schröder Artur 358
Schuler Catherine 559, 565
Schulz Bruno 148, 152, 239, 298, 306, 346, 378, 454
Segda Dorota 91
Segiet Jan 351
Sekuła Anna 483
Sembrich-Kochańska Marcella 604
Semenowicz Aleksandra 476, 490
Semil Małgorzata 98, 138, 158, 187, 226, 459, 351, 567, 577, 653
Semkow Jerzy 290, 302
Sempoliński Ludwik 35, 277, 307
Serafinowicz Leokadia 370, 372, 380
Setkowicz Adam 357
Seweryn Andrzej 621
Shaffer Peter 419, 511
Shakespeare William zob. Szekspir William
Shaw Bernard 44–45, 47, 55, 134, 397, 412, 416
Sheybal Władysław 415
Sichulski Kazimierz 357
Sieciński Wojciech 417, 420, 472
Siedlecki Franciszek 429–430, 465, 660
Siekiera Jan 98
Siekierska Jadwiga 632
Sielański Stanisław 613
Sielicki Ryszard 298–299
Siemaszko Adam 364
Siemaszko Antoni 600
Siemaszkowa Wanda 498, 599, 606
Siemion Wojciech 164–165, 170–171, 173, 197, 211
Siemoński Adam 259
Sienkiewicz Henryk 279, 296, 340, 368, 372, 384, 397
Siennicki Feliks 599
Sieradzki Jacek 638, 654
Sierocka Krystyna 624
Siesicka Krystyna 400–401
Siess Napoleon 289
Sikora Elżbieta 297
Sikora Włodzimierz 614
Sikorski Antoni 532
Sikorski Władysław 363
Sillich Jerzy 292
Simenon Georges 398, 421
Simon Ludwik 643
Simon Neil 416
Simonow Konstanty 74
Singer Izrael Joszua 436
Sinko Grzegorz 675, 680
Sinko Tadeusz 435, 627
Sito Jerzy 85–87, 574
Sivert Tadeusz 35, 624, 632, 649, 657
Skarbkowa Zofia 259
Skarżanka Hanna 571
Skarżyńska Lidia 474, 490
Skarżyński Jerzy 141, 368, 474, 490
Skąpski Bronisław 602
Skiba Piotr 157
Skiba-Lickel Aldona 158
Skiwski Jan Emil 627, 643
Skop Sławomir 222
Skotnicka Jadwiga 394, 397
Skowroński Jerzy 410–421
Skrzydło Leszek 208, 210
Skrzynecki Piotr 213
Skupień Andrzej 165
Skuszanka Krystyna 77–79, 93, 96–97, 144, 196, 442–443, 475, 479, 576
Skwarczyńska Stefania 526, 548, 670
Skwierczyński Leopold 540–541, 616
Slesar Henry 399
Sławińska Irena 20, 35, 112, 146, 226, 248, 430, 433, 458, 671, 674, 680
Sławiński Tadeusz 314
Sławska Olga 327, 614
Słobodzianek Tadeusz 89, 174, 245, 458, 575, 637, 656
Słomczyński Maciej (Joe Alex) 85, 421, 194, 206, 362, 367, 413, 436, 468, 628
Słonimska Hanna 367
Słonimski Antoni 33, 43, 46, 173
Słotwiński Józef 407, 415, 421
Słowacki Juliusz 27, 29, 33–34, 41–44, 46–47, 49, 51, 54, 70, 75–77, 88, 102–103, 108, 124, 126, 129, 149, 178, 181, 213, 231–232, 235, 368,

384, 409, 411, 415–416, 428–431, 436, 438–441, 443, 446, 449–450, 453, 458, 502, 568, 601
Smandzik Zygmunt 374
Smetana Bedřich 275
Smolka Alojzy 360, 374, 378
Smosarska Jadwiga 613
Smożewski Ryszard 169, 197–199
Smużniak Karol 335, 351
Snarska Monika 372
Sobański Marian 51, 544
Sobieraj Aleksander 346
Sobierajska Irena 419
Sobol Joshua 492
Socha Artur 126
Sofokles 152, 205, 217, 401, 407, 411, 418, 421, 430, 433, 458, 472, 477–478
Sofronow Anatolij 69, 570
Sokolicz Antonina 263
Sokołowski Jerzy 98, 652
Sokorski Włodzimierz 64, 72, 306
Solarz Ignacy 262
Solarzowa Zofia 262
Solska Irena 32, 40, 46, 133, 162, 231, 498, 502
Solski Ludwik 27–28, 41, 357, 427–428, 463, 498, 502, 505, 507, 542, 568, 569
Solski Wacław 617
Sołtan Jerzy 613
Sonnenfeld Adolf 314
Sordyl Alina 420
Sosnowski Janusz 173
Sosnowski Józef 427–429, 435, 522
Sourieau Eugéne 136
Sowicka Irena 366–367
Sowicki Tadeusz 366–367
Sowiński Piotr 170
Sójka Julian 361
Spiro György 419
Srebrny Stefan 50, 128, 386, 438, 633, 646
Stachowski Marek 372
Stachura Edward 172
Staff Leopold 63, 386, 603
Stajewski Marcin 420
Stalin Józef 196, 207, 307, 363, 441
Stallings Laurence 43
Stampf'l Stanisław 390
Staniewski Włodzimierz 185, 222, 241–242
Stanisław August Poniatowski 354, 542, 593
Stanisławska-Howurkowa Zofia 368
Stanisławska-Lothe Wanda 168
Stanisławski Jan 463
Stanisławski Konstanty 17, 34–35, 162, 182–183, 185, 235, 425, 427, 441, 446, 517, 522, 528–529, 531, 602, 646, 659
Stanisławski Stanisław 518, 520, 524
Stankiewicz Janusz 347
Stańczak Marian 374
Stańko Tomasz 297
Stapf Stanisław 376–378
Starczynowski Zdzisław 347, 348
Starowieyska Ewa 82, 197, 302, 305, 472, 474–475
Starska Halina 360
Starska Wiesława 200
Starski Allan 200, 420
Starzewski Rudolf 626
Starzyński Juliusz 520
Staszczyk Adam 251
Statkiewicz Maksymilian 318
Statkowski Roman 278, 296
Stawar Andrzej 654
Stawska Emilia 401–402
Stebnicka Marta 232
Stefani Jan 284
Stefański Lech Emfazy 232
Stein Peter 654
Steinbeck Dietrich 677
Steinbeck John 144, 443
Stempowski Jerzy 520, 627, 631, 644, 646
Stendhal właśc. Marie Henri Beyle 550
Sterbówna Marta 387
Stermich-Valcrocciata Piotr 273, 278
Stern Anatol 661
Stern Jonasz 455
Stępień Marian 364
Stępowski Janusz 122
Stocka-Kalinowska Ewa 398
Stokowa Maria 577
Stolz Robert 277
Stoma Władysław 50–51, 274, 544

Stopka Andrzej 300, 444, 463, 479–481, 488, 571
Strachocki Janusz 44, 60, 438, 525, 527, 569
Strasberg Lee 496
Straszewska Maria 97
Straus Oscar 277
Straus Stefan 646, 657
Strauss Johan (mł.) 277, 291, 307
Strauss Richard 277, 293, 433, 476
Strawiński Igor 277, 293, 300–301, 307, 318, 320
Strehler Giorgio 654
Strindberg August 28–29, 171, 174, 412, 456, 487, 619
Strojek Ludwik 607
Strokowa Jadwiga 251
Stromenger Karol 125, 535, 646
Strońska Maria 163
Stróżewska Irena 620
Stryjeńska Zofia 47, 466
Stryjeński Tadeusz 580
Strzałkowski Zbigniew 328
Strzelecki Romuald 380
Strzelecki Zenobiusz 300, 374, 445, 462, 464, 481, 494
Strzemiński Władysław 455
Stuhr Jerzy 621
Sturgolewski Aleksander 646
Stwora Jacek 172
Stykowa Maria Barbara 35, 255, 267
Suassuna Ariano 446
Suchoń Eugen 293
Suchowo-Kobylin Aleksandr W. 441, 570, 572
Sudlitz Anna 397, 399
Sugiera Małgorzata 154, 158, 459
Sulima Helena 537
Sułkowski Bogusław 563
Sutkowski Stefan 290
Švehla Jaroslav 351
Swift Jonathan 366
Swinarski Artur Maria 633
Swinarski Konrad 75, 79, 84, 134, 137–138, 185, 196, 300, 387, 415, 422, 446–448, 450–451, 453, 474, 476, 478–479, 539, 637, 654
Swolkień Henryk 296
Sykała Roman 576
Synge John Millington 427
Syrkus Helena 133, 583, 593, 663
Syrkus Szymon 46, 133–134, 470, 583, 593, 663
Syrokolomla Władysław właśc. Ludwik Kondratowicz 279, 400
Szabelewski Jerzy 321
Szafrańska Aleksandra 275
Szajna Józef 15, 77, 81, 84, 95–96, 137, 139, 144–146, 158, 178, 300, 449, 474, 484, 490
Szajna-Lewandowska Jadwiga 297
Szalapin B. 276
Szalapin Fiodor I. 190
Szałagan Alicja 639
Szałkowska Ewa 404
Szancer Jan Marcin 419
Szaniawski Jerzy 41, 46, 63, 71, 135, 161, 253, 386–388, 404, 411, 416, 431, 621, 632
Szanter Stanisław 560
Szatkowska Sabina 321
Szatrow Michaił 79, 574
Szczawiński Władysław 273, 290
Szczepański Alfred 354
Szczepański Jan Alfred (Jaszcz) 232, 307, 632–633, 650
Szczepański Wacław 642
Szczepański Zygmunt 291
Szczepkowska Joanna 416
Szczepkowski Andrzej 198, 540
Szczerbowski Zbigniew 62
Szczerbowski Zdzisław 288
Szczęśniak Małgorzata 493
Szczublewski Józef 56, 229, 248, 309, 594, 652
Szczurkiewicz Bolesław 50, 544, 602
Szczużewski Andrzej 348
Szczypiorski Andrzej 392–393, 396
Szejnert Małgorzata 471
Szekspir William 29, 42–45, 53, 72, 75, 90, 93, 102, 109–110, 130–131, 134, 152, 154, 172–173, 228, 388, 411, 415–416, 418–419, 423, 436, 438–439, 443, 456, 459, 466, 474, 476, 478–479, 481, 483, 488, 603
Szelachowski Wojciech 380
Szelburg-Zarembina Ewa 46, 372, 402
Szeligowski Tadeusz 295, 385
Szeluto Apolinary 296
Szewczyk Wilhelm 649

Szkotak Paweł 245
Szlachetka Paweł 399
Szlachtycz Stefan 417
Szletyński Henryk 69, 513, 525, 540
Szmidt Ireneusz Krzysztof 175
Szmolcówna Halina 318, 320
Szoca Maksymilian 346
Szokolay Sandor 294
Szolc Lidia 361
Szołochow Michaił A. 397
Szopska Hanna 399
Szostakowicz Dmitrij D. 293
Szostek-Radkowa Krystyna 293, 303
Szpakiewicz Czesław 612
Szpakiewicz Mieczysław 49–51, 163, 438, 569
Szpakowicz Czesław 415
Szpakowska Małgorzata 654
Szperkowicz Jerzy 200
Szpilman Władysław 298
Szpingier Zygmunt 281, 300
Sztaudynger Jan Izydor 359, 361, 366–367, 381–382, 647
Sztejn Aleksandr 572
Szukszyn Wasilij M. 378
Szumańska Ewa 399
Szurmiej Szymon 348
Szwarc Jewgienij L. 149, 299, 419
Szydłowska Natalia 393–396
Szydłowski Roman 575, 632–633
Szyfman Arnold 30, 34, 39, 43–44, 50–51, 59, 63, 65, 94, 161, 168, 175, 323, 357, 362, 429–430, 433, 439, 466, 499, 542, 544, 599, 602, 632, 650, 653, 660
Szymanowski Karol 106, 278–279, 283–284, 296, 301, 305, 320, 322, 330, 433, 478
Szymanowski Piotr 653
Szymanowski Władysław 515
Szymańska Hanna 350
Szymańska Irena 320, 327
Szymański Alfred 126, 569
Szymański Stanisław 293, 328
Szymborska Wisława 399
Szymborski Roman 588
Szymkiewicz Jarosław 168
Szymonowic Szymon 123, 427, 445
Szymonowicz Tadeusz 540
Szyszko-Bohusz Adolf 125
Śląska Aleksandra 87
Ślężańska Alicja 419
Ślifarska Irena 303, 305
Śliwicki Józef 515–517, 535, 544
Śliwiński Ludwik 313
Śliwińska Zofia 226, 543
Śliwiński Ludwik 273
Śliwiński Stanisław 45, 465
Śliwowski René 175
Śmiałowski Zbigniew 274
Śmigielski 348
Świątek Tadeusz 644
Świder Józef 296
Świderski Jan 393, 397, 404, 416, 509, 571, 619
Świerczewski Eugeniusz 631, 643
Świerzyński Michał 279
Święcicka Urszula 618
Świontek Sławomir 11, 675, 680
Świrszczyńska Alina 110–111
Świrszczyńska Anna 71–72, 168, 253, 387, 439, 649
Świtała Tadeusz 309

Tabor Józef 394
Tabori George 92, 488
Taborski Roman 35, 175, 248
Taglioni Amalia 312
Taglioni Filippo 312
Taglioni Maria 312
Taglioni Maria tzw. Młodsza 312
Taglioni Paul 312
Tairow Aleksandr J. 34, 602, 653
Talarczyk Józef 298
Taranienko Zbigniew 158, 241, 248
Tarasiewicz Michał 34, 49
Tarn Adam 73, 167, 440, 571, 653–654
Tarnawski Stanisław 282
Tarnowski Stanisław 357, 641
Tatarkiewicz Anna 350
Tatarkiewicz-Małkowska Wanda 387––388, 401–402, 404
Temkine Raymonde 186
Teodozjusz I Wielki 118
Terlecki Tymon 109, 113, 446, 520, 538, 560, 629, 631, 646, 653
Terlecki Władysław 86, 203, 392, 574
Terpiłowski Marek 622
Tetmajer Przerwa Kazimierz 41, 431
Tetmajer Przerwa Włodzimierz 260, 463

Tęcza Ewa 483
Thierry Louis 312
Thoma Hans 551
Thomas Dylan 398
Timoszewicz Jerzy 112–113, 459, 494, 627, 636, 652, 657
Tisché Karin 389
Tobiasz Zdzisław 398
Toeplitz Krzysztof Teodor 171
Tokarczuk Olga 487
Tolak Elżbieta 487
Toller Ernst 50, 190, 433
Tołstoj Lew 27, 440, 443
Tom Konrad 609
Tomaszewski Adam 624
Tomaszewski Henryk 84–85, 335, 339, 341–348, 458, 479, 488
Tomaszewski Jan 299
Tomaszuk Piotr 174, 244–245, 380, 458, 492
Tomczyk-Watrak Zofia 158
Tondera Maciej 380
Torwirt Leonard 110
Tośta Antoni 476
Totwen Ewa 371
Totwen Olga 371
Trela Jerzy 414–415, 511, 530
Treliński Mariusz 418
Treniew Konstantin A. 74, 440, 570
Treter Mieczysław 494, 663
Tretiakow Siergiej M. 44, 106, 191, 436
Treugutt Stefan 167, 421, 572, 632, 636
Trifonow Jurij 418
Trojanowski Telesfor 642
Trzcieniecki Wacław 279
Trzciński Gustaw 582
Trzciński Teofil 41, 46–51, 109, 121, 124, 132, 139, 162, 273, 302, 357, 362, 430, 434–435, 467, 503, 544, 570
Trzciński Wojciech 299
Trzebiński Wacław 398
Trzeciak Przemysław 594
Turczynowicz Roman 312, 320
Turgieniew Iwan S. 410, 416
Turnau Irena 382
Turowicz Jadwiga 518–519, 524
Turowicz Jerzy 232
Turska Irena 309, 333–334
Turski Zbigniew 297, 330
Tuszewski Jerzy 403
Tuszyńska Agata 35
Tuwim Julian 32, 206, 214, 362, 409, 613, 643
Twain Mark 388, 481
Twardowski Romuald 296
Tyszka Juliusz 239, 248, 562, 565, 656
Tyszkiewicz Krzysztof 575
Tyszkiewiczowie 619
Tyzenhaus Antoni 311

Ubersfeld Anne 20
Udalska Eleonora 20, 639, 680
Ulanowski Witold 360
Ułuchanow Aleksander 283
Umińska Emilia 374, 378
Umińska Stanisława 231
Unczur Józefina 376
Uniłowski Zbigniew 410, 454
Urbanowicz Karol 282
Urstein Stanisław 611
Uspienski Andriej 74
Uśpieński Jerzy 402

Van der Velde Henry 582
Vega Carpio Lope Félix de 72, 440
Veinstein André 159
Velásquez Diego właśc. Diego Rodriguez de Silva 428
Vercors właśc. Jean Bruller 167
Verdi Giuseppe 275–276, 292, 301, 478
Verhaeren Emile 190
Veronese właśc. Paolo Caliari 428
Veronesi Giulia 594
Vilar Jean 75, 507
Villiers André 513
Villiers de l'Isle Adam Auguste de 48
Villlon François 169, 214
Vogler Henryk 367
Vogtman-Budny Ewa 419
Vollmoeller Karl 430

Wachowiak Maja 399, 401
Wachtangow Jewgienij B. 52, 182, 436, 496, 653
Wachtel Gertruda 605
Wachtel Stanisław Z. 605
Wacławek Jakub 134
Wacławek Zbigniew 591

Wagner Richard 100, 275, 280, 426
Wagner Wacław 360
Wajda Andrzej 84–85, 90, 131, 134, 137–138, 199–202, 417, 451, 453, 478–479, 637, 654
Wajda Kazimierz 392
Wakowska Iwona 326
Walaszek Joanna 459
Walczak Jan 314, 395
Walczewski Marek 412
Walden Jerzy 609, 611, 624
Waldorff Jerzy 164
Walentynowicz Anna 86, 201
Walewski Adolf 427–428
Waliszewski Zygmunt 48
Wallek-Walewski Bolesław 274, 278–279
Wallis Mieczysław 526
Wampiłow Aleksandr 419
Wanat Andrzej 157, 414, 638, 652
Wandurski Witold 47, 50–51, 191, 193–195, 210, 257, 263, 434, 604–605, 663
Wandycz Teodozja 605
Wańka Henryk 149
Warenycia Jan 398–399
Warlikowski Krzysztof 458, 493
Warmiński Janusz 73, 85, 87, 95, 196, 415, 422–423, 571–572
Warnecki Janusz 411, 420, 396, 524
Warpechowski Janusz 476
Warpechowski Zbigniew 486
Warzecha Marian 476
Wasilewska Wanda 55
Wasilewski Ryszard 51, 435
Wasilewski Zygmunt 29
Wasowski Jerzy 298–299, 392
Wassermann Dale 85
Wasylewski Stanisław 55
Wasylkowski Janusz 346
Waszkiel Marek 363, 382, 652
Waśkiewicz Karina 171
Waśko z Wilna 353
Wat Aleksander 194, 436, 661
Wawiłow Danuta 400–401
Ważyk Adam 61, 71, 611, 632
Weber Carl Maria 277, 294
Webster John 152
Wedekind Frank 27
Weichert Michał 41, 46, 133
Weigel Helena 538
Weil Simone 178, 449
Weill Kurt 293
Weinberger 282
Weiss Peter 79, 187, 192, 197, 213, 446–447, 458
Weksler Jacek 97
Welka Ehma 190
Wenzel Marcin 232
Werfel Franz 144, 475
Werner Jerzy 346
Weryho-Radziwiłłowiczowa Maria 355–356
Wesker Arnold 483
Wesołowski Jan 360, 365
Wesoły I. 131
Węgierko Aleksander 38, 45, 55, 520, 544
Węgierkowa Zofia 466
Węgrzyn Józef 386, 437, 500, 502, 526, 569
Węgrzyn Mieczysław 466
Węgrzyniak Rafał 37, 425, 625, 627, 639, 641
Wiącek Wojciech 120
Wicherek Antoni 290
Wiciński Henryk 48, 139, 470, 584
Wieczorkiewicz Wojciech 370, 372
Wiehler Zygmunt 279, 298
Wielgomasowa Helena 630
Wieniarski Antoni 251, 278
Wieniawski Adam 278, 320
Wieniewska Ida 130
Wierchowicz Zofia 301, 472–473
Wierciak Zygmunt 357
Wiercińska Janina 594
Wiercińska Maria 163, 520, 524
Wierciński Edmund 42, 44–46, 49–51, 53, 70–72, 108, 127–128, 132, 195, 252, 387, 433, 437–439, 503, 520, 524, 538, 572, 630, 632, 644, 646
Wierzbicki Tadeusz 272
Wierzbowski Ryszard 381–382
Wierzyński Kazimierz 385, 605, 631
Wiesiołłowski Wojciech 328
Wigman Mary 337
Wigura Władysław 341–342, 375
Wiktorczyk Zenon 392, 395
Wilde Oscar 27–28, 44, 375, 388
Wilder Billy 298

Wilder Thornton 78, 412, 440
Wilhelmi Roman 414
Wiliński Aleksander 279
Wilk Gerard 329
Wilkowski Jan 368–371, 377–379, 481
Williams Tennessee właśc. Thomas Lanier 71, 411, 440, 529
Wilski Zbigniew 35, 98, 495, 513, 515, 532, 652
Wilson Robert 679
Windyżanka Romana 397
Winklowa Barbara 627
Winnicka Bożena 199
Winsloe Christa 46
Wirski Juliusz 253
Wirth Alicja 412, 420
Wirth Andrzej 633
Wisłocka Izabela 594
Wisnowska Maria 32
Wiszniewski Tomasz 419
Wiszniewski Wsiewołod W. 55, 74, 196
Wiszniewski Zbigniew 404
Wiśniak Kazimierz 213, 344, 476, 479, 494
Wiśniewska Joanna 419
Wiśniewski Janusz 88, 148–149, 305–306, 485–486
Wiśniewski Seweryn 87
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 47–48, 51, 75, 81, 84, 88–89, 94, 139–142, 144, 152, 154–156, 162, 212–213, 215, 221, 231, 239, 297, 372–373, 378, 416, 433, 446, 450–456, 458–459, 470, 474, 478–479, 485, 503, 513, 576, 622, 646, 652, 662, 665–666, 680
Witkowski Andrzej 168, 197, 492
Witkowski Kamil Romuald 357
Witos Wincenty 362
Witruwiusz 461
Wituska Krystyna 199
Witz Ignacy 494
Władysław IV Waza 311
Wodiczko Bohdan 290, 300, 302, 307
Wodnar Estera 248, 255, 263, 267
Wodnar Mieczysław 248, 255, 263, 267
Wodnicka Krystyna 400, 402
Wodyński Józef 278, 282
Wodzinowska-Stopkowa Wincentyna 481, 494
Wohl Stanisław 416, 423
Wojan Tadeusz 376
Wojciechowski Marek 592
Wojciechowski Zbigniew 372
Wojciechowski Zygmunt 289
Wojdałowicz Władysław 516
Wojdowski Bogdan 633
Wojewódka Jan 606
Wojnar-Wojnarowska Irena 316
Wojnar-Wojnarowski Eugeniusz 316
Wojnicki Mieczysław 294
Wojnowicz Władimir N. 90
Wojtecki Wojciech 541, 607, 611, 615
Wojtych Tadeusz 168–169
Wojtyła Karol 163, 232, 619
Wojtyszko Maciej 419
Wolf Friedrich 19, 43, 194, 439
Wolff Krista 147
Wolf-Ferrari Ermanno 277
Wolfstahl Bronisław 270
Wolicki Krzysztof 636, 638, 653–654
Wolicki S. 194
Wollen Irena 165
Wolski Andrzej 354
Wolski Juliusz 376
Wołągiewicz Ryszard 403
Wołkoński Michaił W. 162
Wołoszynowski Julian 627
Wołowski Tadeusz 272
Womela Stanisław 625
Wosiek Maria 98, 567
Woszczerowicz Jacek 60, 167, 387, 396–397, 410, 420, 503, 507, 509, 526, 570
Woźniak Roman 150
Woźnik Władysław 48, 162
Wójciak Ewa 224
Wójcik Ferdynand 233
Wójcik Teresa Magda 172
Wójcikowski Leon 307, 314, 323, 614
Wroczyński Kazimierz 50, 162, 228
Wroniszewski Jan 374
Wronowski Stanisław 259
Wróblewski Andrzej 197
Wróblewski Witold 364
Wycichowska Ewa 289, 331
Wyka Anna 239
Wyka Kazimierz 70, 232, 633

Wykurz Ireneusz 622
Wyrwicz-Wichrowski Karol 274
Wyrzykowski Marian 397, 524, 539
Wysińska Elżbieta 59, 98, 138, 158, 187, 351, 459, 567, 577, 636–637, 653–654
Wysiński Kazimierz Andrzej 98, 203, 533, 542, 544–545, 655
Wysocka Stanisława 35, 50–51, 126, 228, 386–387, 389, 430, 435, 466, 498, 500–502, 517–521, 524, 599, 602, 646, 664
Wysocka Tacjanna 315, 317, 526
Wysocki Antoni 161
Wysocki Stefan 315
Wyspiański Stanisław 27–29, 33–34, 42–48, 51, 53–54, 60, 70, 75–76, 84, 92–93, 99–103, 105–106, 108–111, 120, 133–134, 139–140, 145, 152, 154, 156, 162–163, 167, 178, 232, 279, 356, 372, 376, 384, 397, 404, 416–417, 427–431, 435, 438–439, 441, 443–445, 447, 449–451, 453, 455–458, 463–468, 470, 478–482, 485, 492, 498, 503, 568, 569, 600–603, 606, 625–626, 652, 660, 664
Wyszomirski Józef 304
Wyszyński Stefan 172

Yacco Sady 338
Yeats William Butler 400

Zabierzowski Aleksander 579
Zabłocki Michał 34, 41, 125, 431
Zaborowska Iwona 482
Zaborowski Edmund 361, 367
Zachwatowicz Krystyna 86, 213, 295, 453, 476, 478
Zaczyk Stanisław 200
Zagajewski Adam 217
Zagorski Michaił 551, 554
Zagórski Adam 663
Zagórski Jerzy 79, 444
Zahorska Michelle 300
Zahorski Lech 300
Zajączkowski Stanisław 419
Zajlich Piotr 318, 320
Zakrzewski Andrzej 394–402, 404
Zalesiński Henryk 376
Zaleski Krzysztof 88–89, 149, 416, 458, 483
Zaleski Zygmunt 49, 274, 282
Zalewski Kazimierz 516
Zamkow Lidia 84, 196, 398, 416, 442, 252, 261, 266
Zaniewska Xymena 410, 419, 420
Zaniewski Ryszard 410
Zaorski Janusz 418
Zapasiewicz Zbigniew 405, 509
Zapolska Gabriela właśc. Maria G. Korwin-Piotrowska 24, 27, 46, 53, 55–56, 161, 205, 228, 252, 354–356, 418, 451, 517, 600, 625, 627
Zaremba Czesław 274
Zaremba Jan Kazimierz 388
Zaruba Jerzy 362
Zarzycki Michał 371
Zawadowska Agnieszka 487
Zawadzka Krystyna 98
Zawiejski Jan 580
Zawieyski Jerzy 46, 124, 252, 261, 266, 633, 649
Zawistowski Roman 79
Zawistowski Władysław 39, 106, 113, 129, 133, 519, 574, 629, 643–644
Zbierzchowska Wanda 569
Zbierzchowski Henryk 368, 603
Zbierzowska-Frydrych Wanda 616–617
Zboińska-Ruszkowska Helena 275
Zdzitowiecki Witold 273
Zegadłowicz Emil 47, 51, 163, 196, 434, 440, 644
Zegalski Jerzy 97, 304, 576
Zelenay Tadeusz Z. 168
Zeller Karl 277
Zelnik Jan 402
Zelwerowicz Aleksander 24, 29, 41–42, 45, 49–50, 63, 161, 206, 228, 231, 282, 386, 396–397, 430, 434–435, 466, 499–500, 502–503, 506–507, 516–522, 525–527, 532, 535, 570, 599, 644, 646
Zemler-Zielińska Halina 345
Zeydler-Zborowski Zygmunt 398
Zielińska Maryla 656
Zieliński Jan 380
Zieliński Józef 600
Zieliński Przemysław 75
Ziembiński Zbigniew 607

Ziembiński Zdzisław 569
Zięba Józef 255, 267
Zięciakiewicz Stanisław 541, 615
Ziętek Ewa 416
Zimand Zygmunt 541
Zimnica Emilia 562–563, 565
Zioło Rudolf 88, 492
Ziomecki Mariusz 200
Ziomek Jerzy 18, 20, 207, 674, 680
Zitzman Jerzy 374, 378
Złomski Andrzej 404
Złotnikow Siemion 418
Zmora-Rdułtowski Andrzej 349
Zola Émile 410
Zołotnicki Dawid 190–191, 203
Zon Borys 54
Zuckmayer Carl 43, 415
Zuna Milan 274
Zweig Arnold 43, 436
Zybalanek Daniel 171
Zygadło Tomasz 418
Zygmunt Stary 311
Zylber Filip 418

Żabczyńska Maria 390
Żabczyński Aleksander 362
Żądejko Jerzy 612
Żelazowski Roman 49, 427
Żeleński Stanisław 389
Żeleński Tadeusz (Boy) 28, 194, 284, 296–297, 628, 631, 643, 646
Żeleński Władysław 269, 278, 284
Żerdzicki Sławomir 304
Żeromska Olga 541, 618
Żeromski Stefan 41–44, 46, 51, 55–56, 102, 106, 119–121, 125, 133, 169, 172, 229, 384, 397, 401, 410, 431–433, 435–436, 445, 450, 466, 468, 535, 607, 621, 628, 631
Żmijewska Jadwiga 126
Żmij-Zielińska Danuta 350, 653
Żółkiewski Stefan 632, 649
Żuber Felicja 565
Żubrowska Grażyna 483
Żukowski F. 197
Żulicki 354
Żuławski Jerzy 27, 32, 100, 279, 625
Żuławski Juliusz 633
Żurek Jerzy 574
Żygulski Kazimierz 561, 565
Żylińska Jadwiga 401–402
Żymierski Michał (Rola) właśc. Michał Łyżwiński 63

Opracowanie
Zdzisława Słuchocka

SKOROWIDZ RZECZOWY

Abstrakcja 280, 340
Adaptacja 43–44, 46, 85, 89–90, 95, 123, 138, 156–157, 164, 167, 193, 199–200, 202, 222, 386, 396–399, 427
Akademizm 93, 94
Aktor 12–13, 15, 19, 21, 24, 26, 31–34, 40, 42, 48, 53–54, 56, 60, 65, 88, 94, 96, 104, 108, 132–133, 135, 137, 142, 145–146, 157, 162–166, 168–169, 173–174, 177–185, 191, 195, 201, 216, 219, 221–222, 228, 236, 242, 250, 264, 281, 335, 338, 371, 375, 377, 386, 399, 413, 415, 420, 423, 426–427, 449, 487, 495–532, 535, 537–538, 560, 599, 602, 618, 663–664, 667–668, 670, 673
Aktorstwo 11, 16, 18, 35, 41, 95, 142, 145, 188, 219, 239, 241, 281, 290, 304, 327, 335, 376, 635, 401, **495–513**, 660, 669, 674; aktoromania 31 (p. też: Gwiazdor, gwiazdorstwo)
Alegoria 192–193
Amator 256–258, 265–267, 279, 307, 348, 497 (p. też: Teatr amatorski)
Amfiteatr 99, 116, 134 (p. też: Architektura, Budynek teatralny)
Animator 138, 142, 164, 167, 172, 216, 221, 232
Antropologia, antropolog 219, 235, 241–242, 638, 654, 661, 674, 679
Archetyp 146, 156–157, 179, 181–182, 184, 219, 343, 669
Architektura 101, 103, 117, 120, 125, 130, 132, 134, 582, 588, 593, 661, 664 (p. też: Amfiteatr, Budynek teatralny)
Arcydzieło 26, 30, 33, 101, 119, 126, 143, 145, 205, 413–414, 480–481
Art Nouveau 580
Arte povera 141
Artysta 18, 31–32, 61, 67–68, 96, 118, 137, 140, 143–144, 156, 173, 188, 228–229, 231, 234, 240, 265–266, 285, 300, 314, 318, 327–328, 337–338, 375, 386, 408, 429, 454, 493, 499
Arystokracja 257, 259, 311
Autor 31, 70, 72, 81, 89, 92, 137, 138, 141, 154, 199, 240, 264, 279, 374, 461, 464, 474, 478, 547, 671
Awangarda 48–49, 75, 78, 81, 88, 141, 169, 219, 231–232, 468; awangardowy teatr 54, 139, 162, 216, 233, 239, 263, 280, 293, 320, 350, 368, 377, 438, 634, 661, 679

Balet 25, 60, 116, 161, 269–270, 278, 286–287, **311–334**, 337, 345, 350, 455
Barok 294, 305
Baśń 105, 365, 368, 374, 376, 402, 490; b. dramatyczna 29, 140; bajka 88, 119, 388
Body art 17
Bojkot 56, 88, 162, 270, 378, 423, 512, 539, 630
Brzydota 26, 145, 155, 157
Budynek teatralny 11, 18, 21–22, 38, 93, 106, 117–118, 134, 145, 227, 242, 311, 470, **579–594**, 664 (p. też: Amfiteatr, Architektura)

Cenzura 25, 29, 33, 40, 46, 61, 63, 66–67, 69, 79, 85, 89, 90, 94, 195, 199, 127, 223–224, 228, 253, 256, 265, 291, 304, 314, 364, 429, 446, 572, 638, 649–650; ingerencja 70; nadzór 94; kontrola 39, 252, 649; represja 237; restrykcja 327, 300; nakaz 201; zakaz 81, 83, 86, 88, 195, 207, 224, 266, 356, 630
Chłopi 250, 252, 257, 445
Choreograf 281, 289, 312, 316, 318, 320–322, 327–330; choreografia 332
Chór 126, 133, 163, 195, 207, 242, 346
Chrześcijaństwo 42, 122, 431, 449
Collage 214, 239, 375
Commedia dell'arte 116, 118, 162, 170, 211, 282, 336, 433, 488
Cyrk 14–15, 19, 133, 148, 164, 164–165, 336, 430, 496, 661, 663, Cyrk Olimpijski 102, 106
Cywilizacja 26, 118, 145, 151, 219, 222, 238, 340

Czas 14, 152, 156, 183, 211, 306, 337, 343, 384, 426, 550, 666, 670, 673, 676
Czasopismo teatralne **641–657**
Człowiek 19, 29, 32, 117, 146, 155––157, 174, 182, 185, 217, 222–225, 241, 256, 337, 340, 344, 371, 410, 413, 420, 456, 486, 664, 666, 678; istota ludzka 183; istnienie ludzkie 184; natura ludzka 26; ludzkość 119, 121, 156, 338; człowieczeństwo 219, 224

Dadaizm 455,
Dekoracja 22, 30, 34–35, 52, 54, 103, 104, 111, 128, 129, 133, 139, 140, 142, 163, 167, 172, 461, 462–463, 464
Dekorator 31, 461
Dobro 26, 109, 149
Dom kultury 255, 264, 325
Dotacja 22, 66, 68, 149, 253, 264, 265, 350, 361, 556; subwencja 68
Dramat 11, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 41, 42, 47, 69, 70, 101, 115, 138, 170, 187, 205, 212, 217, 220, 222, 223, 251–252, 338, 348, 368, 376, 383, 401, 403, 426, 634, 670; d. faktu 187, 197; d. dokumentalny 385; d. poetycki 44, 85, 103, 443; d. liturgiczny 297, 106; d. wizyjny 105; d. monumentalny 125; d. radiowy 392, 394; monodramat 159, 162, 197, 199, 202; mimodrama 342; choreodrama 343; arcydramat 155, 348, 468 (p. też: Teatr dramatyczny)
Dramat romantyczny 70, 75,76, 77, 99, 101, 103, 105, 109, 126, 232, 368, 428–429, 435, 441, 447, 450, 507, 538, 625; neoromantyczny 75, 99, 105, 109, 232, 507
Dramaturgia 11, 16, 24, 26, 27, 29, 30, 41, 47, 69, 71, 74, 84–85, 92, 95, 205, 213, 217, 264, 336, 377; d. telewizyjna 421

Egzystencjalizm 80, 146
Ekologia 117, 236, 239
Eksperyment 17, 18, 19, 35, 41, 48, 55, 77, 121, 139, 153, 155, 167, 169, 170, 221, 282, 360, 374, 384, 410, 497, 499, 568
Ekspresja 105, 107, 132–133, 139, 182–183, 212, 219, 221, 335, 338––339, 345–346, 348–350, 378, 512
Ekspresjonizm 41–42, 44, 47, 50, 51, 315, 326, 394, 410, 430, 434–436, 443, 467, 496, 503
Emigracja 251, 256–257, 261, 332 (p. też: Teatr poza krajem)
Estetyka 17, 31, 140, 145, 155, 159, 170, 214, 216, 222–224, 240, 280––281, 529, 635, 663–664; estetyczny 139, 150, 172, 214, 217, 219, 257, 290, 323, 337, 339, 343, 348, 408, 418, 426, 429, 441, 443, 445, 485; antyestetyczny 664
Estetyczne przeżycie (doznanie, wrażenie) 16, 26, 30, 250
Estrada 33, 159, 161, 163, 164, 299 (p. też: Teatr estradowy)
Etnografia 258, 323
Etnologia 236
Etos 42, 229, 236, 245
Etyka 156, 214, 219, 223, 224

Faktomontaż 44, 52, 194–195, 201
Farsa 24, 34, 38, 48, 49, 118, 153, 161, 253, 336
Faszyzm 172, 202, 293; antyfaszyzm 46
Felieton 627–628, 632, 635
Feminizm 559
Festiwal 72–73, 75, 89, 124–125, 142, 169–170, 174, 216, 237, 243, 245, 253, 294, 296–297, 308, 315, 347, 350, 371, 374–376, 403–404, 562, **567–577**, 620; przegląd 169–171, 245, 253, 261, 371, 378, 396, 404, 422, 576; spotkanie 169, 372, 216, 333, 487; konfrontacje teatralne 237, 245, 372, 575–576; reminiscencje 245; zderzenie (sic!) 174, 245
Fikcja 16–19, 188–189, 191–192, 201, 223
Film 19, 42, 48, 165, 177, 189–190, 195–197, 283, 299, 343, 345, 370, 384, 407–409, 418, 427, 496, 503, 530, 554

Filozofia 156, 167, 182, 184, 220, 337, 395, 441, 629, 661–662, 664, 675; filozof 305
Folklor 26, 29, 239, 245, 257, 322–323, 336, 362, 370–372, 464, 481, 606, 608
Forma 12, 13, 31, 77, 83, 88, 103, 128, 139, 140, 146–147, 150–151, 157, 162; formalizm 141, 174, 189–190, 192, 232, 295, 306, 435, 471, 633, formalizm rosyjski 672
Formizm 280, 468, 504, 661
Fotografia 190
Fotoplastykon 148
Fowizm 467
Futurologia 295
Futuryzm 661, 663

Gra 11, 15–16, 18–19, 31, 115–116, 118, 127, 132, 142, 153, 167, 172, 179–180, 188, 201, 217, 223, 242, 282, 375, 495, 507, 512, 515, 626, 628–629
Groteska 41, 46, 77, 79, 81, 149, 162, 180, 223, 307, 322, 340, 368, 392–395, 430, 433, 443–444, 450
Gwiazda, gwiazdorstwo 31, 173, 229, 313–314, 495, 497

Happening 17, 141, 151, 162, 172, 224, 238–239, 375, 454, 486, 665
Historia, dzieje 25, 55, 68, 71, 73, 78, 87, 122, 144, 150, 152, 155, 199, 240, 267, 279, 372, 440, 464, 480, 545, 623; h. teatru 62, 68, 75, 120, 125–127, 173, 185, 205, 214, 245, 250, 254–255, 257, 264, 314, 323, 353, 357, 363, 381, 407, 417, 422–423, 465, 471, 479, 535, 555, 570, 595–596, 646, 652, 654, 677
Humor 157, 210, 228, 280, 368, 396, 444; czarny humor 395

Idea, ideologia, ideowość 25–26, 39, 40, 63, 65, 76, 77, 79, 85, 106, 208, 217, 223, 291, 295, 300, 327, 490, 556, 629, 633–634, 649; ideologizacja 67
Ikona 12; ikonizacja (słowa) 14
Iluzja 16, 17, 18, 139, 142, 179, 183, 279, 679; antyiluzja 17
Imitacja 367
Impresjonizm 467
Improwizacja 172, 192, 217, 219, 222, 337
Inscenizacja 15, 26–31, 41– 42, 44, 49–50, 51, 54, 75, 85, 95–96, 99, 102, 103, 105–109, 112, 118–119, 125, 127, 130, 133, 154, 157, 194, 196, 201, 215, 219, 228, 236, 299–300, 318, 360, 368, 376, **425–459**, 462, 465
Inscenizator 42, 44, 47, 111, 118, 123, 132, 137–138, 192, 199, 343–344, 417, 425–459, 462, 496, 503, 633, 635–636, 650
Instalacja 151
Instytucja 11, 22, 25, 31, 45, 67, 171–172, 227, 235, 253, 264, 288–289, 423, 472, 504, 630; teatr jako instytucja 21, 24, 35; teatr alternatywny jako „nieinstytucjonalny" 247
Inteligencja 21, 32, 45, 52, 155, 223, 225, 250, 257, 259, 315, 357, 389, 599
Interpretacja 42, 55, 76, 78, 81, 83–85, 87, 89, 93, 96, 138, 142, 148, 150, 156, 167, 187–188, 213, 233, 253, 375, 378, 413, 425–426, 547–548, 563–564, 634–636
Ironia 371, 447

Jazz 290, 297, 325, 328, 346, 435
Jednoaktówka 161–162, 168, 170, 174
Język 13, 18, 25–26, 94, 146, 148, 192, 198, 217–218, 241, 249–250, 260, 335, 343, 355, 392–394, 396, 403, 408, 545, 580, 595–597, 623, 671; j. radia 399; j. teatru 13, 348; j. pantomimy 338

Kabaret 25, 33, 60, 89, 92, 95, 97, 148, 149, 159, 161–162, 165, 206, 211, 213, 264, 270, 281, 286, 315–316, 357, 600, 603, 608, 621, 663
Kanon 23, 27, 88, 111, 274, 292; kanon narodowy 76
Kapizm 481, 504
Karykatura 46, 77, 194

Katharsis 119, 179
Kicz 485
Kierownictwo artystyczne 34, 43, 49, 55, 95, 97; k. literackie 35, 55
Kinematograf 33, 161, 357
Kino 273, 280, 283, 554, 584, 663
Kobieta 32, 46 (p. też: Feminizm)
Kolaż 171
Koloryzm 300, 481, 487
Komedia 24, 28–29, 33–34, 41, 46, 53–55, 69–72, 79, 88, 90, 92, 108, 119, 205, 217, 228, 249, 253, 269–270, 285, 299, 346, 365, 396, 403, 416, 441; komizm 337
Komercja 308, 371, 601; komercjalizacja 423, 487 (p. też: Rynek)
Kompozytor 297, 299, 320, 322
Komunikacja, komunikowanie się 12–15, 25, 217, 222
Komunizm 40, 43–44, 50, 52, 55, 56, 190, 206, 236, 243, 325, 436; komuniści 259, 263, 471, 604, 621
Konkurs 22 49, 53, 72, 118, 164, 260, 264, 283, 307, 320, 322, 377, 385, 392, 396, 404, 571, 618, 630
Konstruktywizm 54, 140, 280, 453, 455, 584
Kontrkultura 121, 236, 299, 637, 654
Konwencja 12, 13, 14, 383
Kostium 22, 25–26, 107, 133, 139, 141–142, 145, 172, 191, 194, 202, 206, 462–464, 470, 473, 488, 490, 495
Krytyka, krytycy 30, 61, 71, 72–73, 85, 104, 111, 145, 152, 154–155, 157, 162, 170, 181, 193, 195, 197–198, 256, 260, 323, 346, 356, 367, 376, 378, 381, 420, 618, **615–639**, 653–654
Kubizm 108, 140, 468, 470, 584
Kukiełka 356–361, 364–365
Kultura 59, 67, 72, 109, 117, 118, 119, 122, 141, 149, 157, 180, 182–184, 206–208, 213, 221–222, 231, 233–234, 236, 238, 240–243, 267, 283, 289, 291, 301, 306, 327, 338, 407, 440, 445, 490, 512, 556, 649, 675, 679; k. narodowa 120, 124, 155, 261, 270, 381, 389; k. masowa 207, 420; k. chłopska 24; k. ludowa 24, 241, 261; robotnicza 24; k. teatralna 25, 38 (p. też: Życie kulturalne 21)

Lalka 353–354, 368, 371, 454, 486; l. trikowa 354; lalkowe *variété* 354 (p. też: Pacynka, Teatr lalek)
Lalkarz 353–354, 361, 365–367, 370, 532, 655; lalkarstwo 370
Legenda 31, 32, 139, 229, 242, 257, 279, 343
Lewica 139, 195; lewicowość 48, 193, 664
Literatura 19, 26–27, 29–32, 94, 104, 121, 123, 138, 149, 154, 156–157, 165, 179–180, 188–191, 217, 232, 236, 263, 279, 299, 340, 344, 358, 374–375, 379, 383–384, 392, 396–398, 421, 426, 455, 464, 474, 629, 636–637, 671; literat 73, 263, 362
Lud 100–102, 117–118, 121–123, 127, 251, 260–261, 307, 322, 331, 339; ludowe święta (*fêtes du peuple*) 117 (p. też: Teatr ludowy)

Malarstwo 31, 103, 139, 140, 151–152, 211, 461–462, 466, 472; malarz 48, 54, 144, 151, 223, 429, 453, 463
Manifest 137, 142, 156, 224, 240, 456, 464, 659, 665–666
Marioneta, marionetka 149, 306, 345, 354, 355–356, 358–359, 361–362, 365–366, 453, 608
Marksizm 55, 76, 291, 441
Maska 135, 146, 177, 338, 345, 368, 371, 431, 447, 486
Masy 26, 62, 149, 191, 195, 635, 664 (p. też: Kultura masowa, Lud)
Mecenat 37, 66, 223, 291, 365–366, 381, 635
Melodramat 29, 71,150, 497, 507
Metafora 12, 79, 80, 101, 146, 151, 165, 208, 210, 214, 220, 238, 280, 353, 370, 414, 476, 487, 563
Mieszczaństwo 250, 259, 261
Mim, aktor mimiczny 335, 338–340, 343, 348, mim czysty 338–339, pantomimista 336; mimetyzm 180, 184, 563

Misterium 41–42, 47, 52, 97, 104–105, 109, 111, 117, 122, 126, 128, 132, 232, 258, 261, 336, 353, 355, 363, 430–431, 433–434, 449; neomisterium 105
Mit 55, 152, 155, 179, 180–183, 185, 336, 340, 371, 414; m. sztuczny 344; mitologia 211, 374, 449, 484, 668
Młoda Polska 31, 99, 100, 119
Moda 120, 145, 201
Modernizm 31–33, 46, 281, 581–582; postmodernizm 458, 490, 548, 679
Monolog 25, 159, 184, 195, 210
Montaż 171, 187, 193, 197–199, 214, 253, 384, 451; m. dokumentalny, faktomontaż 164, 188, 196; m. filmowy 42; m. poetycko-muzyczny 89, 92
Moralitet 47, 71, 80, 97, 149, 169, 172, 296, 305, 395, 431, 445–446, 458
Moralność 25–26, 32, 67, 72, 96, 178, 393–395, 441, 500, 664; moralistyka 29
Musical 85, 90, 286, 290, 294, 298, 488
Muzeum 332–333
Muzyka 15, 31, 85, 94, 103, 106, 107, 109, 109, 111, 118, 127, 133, 146, 150, 155, 181, 206, 241–242, 284, 296, 322, 330, 337, 345, 370, 372, 374, 374, 383, 385, 392, 401, 404, 458; muzyk 31, 336; muzyczny teatr 24, 53–54, 66, 252, 25, **269–309**

Nagroda 73, 85, 157, 172, 245, 253, 264, 295, 322, 346, 395–397, 401, 410, 472, 490, 492, 507, 539, 569–571, 574; medal 371; odznaczenie 500; wyróżnienie 569–571, 574
Naród 25–27, 100–102, 104, 106, 119, 121, 128, 132, 144, 152, 211, 249, 262, 306, 327, 39; narodowy 33, 37, 109, 117, 179, 272, 318, 324, 322, 331, 362, 370–371, 629; ponadnarodowy 109 (p. też: Kultura narodowa, Teatr narodowy)
Natura 100, 117, 123, 131 (p. też: Człowiek, natura ludzka)
Naturalizm 16–17, 27, 32, 35, 107, 110, 304, 367, 414, 431, 433, 441, 446, 451, 463, 495–496, 498, 659; neonaturalizm 476; antynaturalizm 110

Objet truvé 478
Obrzęd 14, 52, 100, 110, 115, 121, 122, 135, 177, 180, 241, 251, 252, 257–258, 343, 434, 445, 660
Obraz 144–147, 150, 152, 220, 222, 343, 375, 412–413; żywy obraz 193, 210
Obyczaj 26, 189, 199, 202, 241, 261, 371, 628
Odbiorca 12, 14, 16–18, 29, 32, 142, 385, 391, 397, 400, 547–565, 623, 675–676 (p. też: Widz)
Odbiór 11, 14, 16, 19, 191, 343, 547–565, 662, 676; percepcja 666 (p. też: Recepcja)
Olimpiada 118–119, 322
Opera 21, 38, 49, 53, 60, 107, 116, 162, **269–309**, 314, 316–317, 325–326, 372, 526, 606, 614, 617; o. buffo 48; komedioopera, o. komiczna 159, 162
Operetka 21, 24,49, 153, 161–161, 210, **269–309**, 313–318, 321, 324, 326, 355, 602, 606, 611, 617
Osobowość 18, 31, 67, 95, 139, 228, 261, 315, 386, 457, 498, 669

Pacynka 355, 361–362, 364–365
Pantomima 12, 118, 141, 148, 161, 165, 210, 257, 281–282, 297, **335–351**, 458, 486
Państwo 25, 37, 39, 40, 52, 63, 64, 67, 68, 224, 253, 264, 272, 289, 358, 365–366, 381, 512, 517–518, 535, 556, 595, 604, 656; upaństwowienie teatru 38, 55, 62–64, 73, 232, 288, 339, 366
Parodia 162, 210, 485; *parodia sacra* 185
Patriotyzm 25–26, 33, 67, 108, 128–129, 256, 283, 297, 314, 324, 355–356, 358, 365, 371, 378, 604
Performance 222; performer 151
Piękno 26, 99, 145, 155, 157, 210, 284, 301, 486

Pieśń, piosenka 25, 85, 121, 165, 206–207, 209, 210, 252, 262; pieśniarz 336; zespół pieśni i tańca 325–326
Pisarz 27, 31, 32, 49, 61, 70, 73–74, 78, 81, 85–86, 88, 89–90, 117, 119, 139, 191, 199, 217, 425; dramatopisarz 427–428
Plastyka 19, 81, 96, 128, 133, 141, 146–147, 150, 152, 166, 257, 279, 345, 461, 462–464, 470, 474–476, 485, 663; plastyk 31, 32, 49, 96, 137, 138, 140, 144–145, 151, 356, 472, 484 (p. też: Teatr plastyczny)
Poetyka 41, 44, 81, 109, 150,154, 210–211, 232, 343, 367, 372, 376, 380, 383, 394
Poezja, poetycki 30, 54, 71, 81, 101–103, 105, 110–111, 164, 169, 196, 199, 210–211, 214, 368, 370, 374–375, 383; poeta 48, 101, 104, 106, 336, 361–362 (p. też: Teatr poezji)
Polak, Polacy 25, 128, 371, 394; Polska 249, 597; polskość 25, 250, 322, 597, 623
Polityka 25, 29, 35, 37, 43–44, 50, 53–54, 61, 65–66, 69, 71, 74–76, 78–79, 84–85, 87–90, 94–96, 102, 104, 109, 117, 150–151, 171–172, 192–193, 195–196, 202, 208, 210, 217–218, 223, 237, 243–244, 272, 277, 288, 291, 295, 299, 304, 306–307, 312–314, 327, 332, 347, 358, 362–364, 366, 393, 395, 435, 487, 504, 545, 570, 618, 621–622, 632–633, 635; p. kulturalna 62, 69, 75, 85, 89, 97, 376, 391, 529, 556, 560, 587, 596
Pop-art 149, pop-kultura 223, 458
Powieść 95, 171, 188, 202; powieść radiowa 389–391
Pozytywizm 24, 119, 626, 641
Prawda 16, 100–101, 108, 157, 179, 183, 188, 196, 219, 386, 411, 413–414, 431, 496–497, 502, 529, 660, 664, 667–668
Prawo, prawodawstwo 40, 539; dekret 40, 63–64, 252, 525; okólnik 39; przepis 325; rozporządzenie 66; ustawa 40, 67, 250; zarządzenie 62, 65–66
Proletariat 65, 259; proletariusz 191
Propaganda 26, 39, 53, 55–56, 62, 73, 189, 192, 195, 223, 232, 238, 323, 367, 439, 441, 572, 664
Proza 81, 89, 148
Przestrzeń 14, 118, 133–134, 142, 145–146, 149–150, 153, 177, 179–180, 218, 220–221, 239, 306, 324, 337, 340, 343, 368, 371–372, 384, 419–420, 422, 426, 449, 455–456, 462, 470, 483–485, 490, 668, 670, 673, 675
Przyroda 117, 120, 129, 132, 135
Przyszłość 19, 35, 62, 90, 100–102, 135, 218, 289, 324, 327–328, 583, 607, 664
Psychika 29, 31, 185, 219, 385
Psychologia 95, 117, 165, 235; psychologizm 72, 148; apsychologizm 81
Publiczność 11, 19, 23, 26, 28–33, 43–44, 49–50, 53, 61, 68–70, 76, 85, 90, 98, 118, 121, 128, 130, 153, 155, 171–172, 191, 209, 212, 216–217, 223–224, 242–243, 256, 280, 290, 294, 300, 308, 312, 317–318, 321–323, 347, 360, 387, 422, 435, 495, 499, **547–565**, 601, 625, 635, 663, 673

Radio 272, 283–284, 308, 362, 383–405, 496; radiofonia 384 (p. też: Słuchowisko radiowe, Teatr radiowy)
Rapsod 84, 111, 165 (p. też: Teatr rapsodyczny)
Realizator (telewizyjny) 419–420
Realizm 16–18, 29, 41, 72–73, 75–76, 81, 95, 105, 110, 132, 133, 139, 150, 279, 281–282, 295, 300, 302, 306, 340, 383, 387, 390, 393–395, 402, 410, 419, 431, 438, 441, 471–472, 474, 496, 502–, 504–505, 507, 528, 547, 572, 632, 635, 662, 664; neorealizm 210, 438, 440, 468; nowy realizm 141; hiperrealizm 223; antyrealizm 17
Realizm socjalistyczny, socrealizm 56, 72–73, 75, 80, 109, 111, 141, 168, 195, 208, 291, 295, 307, 367–368, 370, 439–443, 446, 471, 505, 507, 528–529, 556, 572, 587–590, 633–635, 650, 664

Recenzent 104, 111, 131, 626, 634, 638; recenzja 127, 163, 625–628, 632, 634–635, 637–638, 650
Recepcja 19, 360, 549, 553, 562–564 (p. też: Odbiór)
Recytacja 126, 133, 159, 163–165, 169, 207, 257
Rekwizyt 25, 105, 154, 180, 188, 195, 202, 463–464
Religia 100–102, 336, 661; religijny 105, 115–116, 122, 128, 130, 132, 179, 305, 661
Renesans 16, 116, 340, 461, 488
Repertuar 23–29, 30, 33, 44, 46–50, 55, 63–64, 66, 68–73, 75, 79, 84–86, 88, 90, 92–98, 100, 103, 104, 119, 127, 129, 132, 141, 159, 167–170, 172, 191, 195–196, 200, 206, 215, 227, 232, 251–253, 259–260, 274–279, 283, 290–300, 312, 314, 320–321, 323, 327–328, 359–361, 366–368, 379, 384, 387, 408–409, 421, 423, 507, 538, 572, 601–602, 604, 612, 620, 623, 653; polityka repertuarowa 29, 68–92
Reportaż 44, 170, 187–188, 199–200, 403
Rewia 270, 274, 281, 315–316, 322, 359, 364, 368, 609, 612, 619 (p. też: Teatr estradowy, rewiowy)
Rewolucja 44, 50, 105, 117, 180, 207, 214, 217, 219, 299, 435, 468, 626 (p. też: Teatr rewolucyjny)
Reżyseria 34–35, 42–44, 104, 118, 128, 133, 137, 140, 142, 144, 179, 188, 191, 215, **425–459**, 520; reżyser 31, 41, 46, 53, 65, 84, 88, 93, 94–98, 138, 146, 150, 152, 173, 188, 213, 221, 281–293, 325, 409, 415–419, 440, 467, 474, 503, 530, 547, 637
Robotnik 45, 73, 107, 191, 195, 206–207, 216, 250, 252, 257, 259, 290, 307, 366, 390, 435
Rock 290, 380, 458
Rola 31, 42, 81, 115, 135, 168, 173, 182
Romantyzm, romantycy 27–33, 41, 52, 69, 75, 78, 84–85, 88, 93–94, 102–104, 106, 112, 140, 179, 196, 280, 294, 304–306, 340, 497, 661; neoromantyzm 31, 102, 104, 661; postromantyzm 88
Rozrywka 24, 25, 26, 33, 40, 61, 67, 70, 221, 249, 299, 311, 315–316, 387, 495, 560
Ruch 339–340, 345–346, 349, 458, 517, 660, 670
Rynek 174, 265, 656 (p. też: Komercja)
Rytuał 115, 155, 157, 181, 258, 669; pararytuał 239
Rzeźba 101, 107, 151, rzeźbiarz 127

Sacrum 305, 343, 660
Satyra 79, 108, 162, 189, 206–210, 214, 358, 395; teatr satyryczny 264, 286, 347, 387
Scena 11, 17–18, 21–22, 24–27, 33, 39, 40, 41–42, 44, 121,127, 129, 145–146, 159, 219, 179, 281, 288, 316, 324, 355, 372, 428, 444, 547, 583, 590; s. pudełkowa 110, 145, 360, 428, 582–584, 590, 679; s. kasetowa 281 (p. też: Teatr)
Scenariusz 115, 122–123, 127, 138, 145, 149, 154–155, 187–188, 190, 192–193, 198, 214, 216–218, 222, 262, 375, 426
Sceneria 190, 201
Scenografia 42, 44, 46, 110, 139, 142, 144, 188, 191, 197, 206, 280–281, 368, 374, 378, 419–420, 428, 453, **461–494**, 664; scenograf 35, 46, 53, 65, 75, 137, 138, 140, 144–146, 150, 152, 380, 466
Secesja 280–281, 580–581
Semiologia 675–676
Semiotyka 672, 674; semiotyzacja 18
Serial 391
Skandal 211
Słowo 13, 26, 30, 54, 104–105, 110, 128, 133, 138–139, 146, 152, 164–165, 207, 210, 218, 222, 232, 241, 249, 339, 345, 372, 383, 384, 388, 517, 552, 563, 630, 636, 660, 662, 671
Słuchowisko radiowe 42, 81, 168, 199, 383–388, 391–393, 404; s. dokumentalne 402–403; s. sensacyjno-kryminalne 398–399; s. poetyckie 399–390; s. dla dzieci i młodzieży 400–402 (p. też Teatr radiowy)

Socjalizm 79, 194, 207, 243, 259, 295, 366–367, 381, socjaliści 259–260, 263, 600
Socjologia 135, 390, 549, 553, 560, 563, 628, 676, 679
Son et lumière 116
Stereotyp 71, 144–145, 148, 182, 196, 237, 372, 375
Strukturalizm 672
Strajk 40, 46, 48, 272, 289, 321 (p. też: Bojkot)
Styl 16, 49, 52, 79, 152, 159, 174, 227–228, 302, 321, 327, 331, 349, 368, 380, 412, 436, 464, 472, 496, 502
Subwencja 39, 54, 62, 67, 272, 366–367 (p. też: Dotacja)
Surrealizm 48, 162, 243, 280, 393, 455, 472, 474
Symbol 12, 13,14, 31, 41, 47, 60, 90, 105, 108, 118, 146, 148, 189–190, 243, 300, 306, 338, 343, 457, 468, 485, 620, 661; symbolizacja (ikon) 14
Symbolizm 17, 27, 52, 110, 140, 451, 455, 464, 498
Szkolnictwo teatralne 35, 41, 60, 64, 272, 315, 318, 320–326, 327–328, 331–332, 338, 367, 376–377, 500, **515–532**, 537, 602–603, 630; kształcenie 229, 284, 314, 434, 500
Szopka 102, 162, 206, 353–354, 356–358, 361–362, 371, 378, 434–435, 481, sz. satyryczna 354, 357–358, 362–363, 381; sz. misteryjna 354, 357, 363; sz. kolędowa 357, 381; sz. ruchowo-dźwiękowa 355
Sztuka, sztuki 11, 16, 18–19, 24, 26, 32, 35, 118, 121, 177, 188, 339, 344, 358, 366–367, 381, 383, 387, 407, 412–414, 425, 463–464, 473, 547, 551, 646, 661; sz. teatru 18, 23, 31, 115, 185, 646, 660, 666–668, 670; sz. radia 384, 387–388, 392; wychowanie przez sztukę 355; sztuka dla sztuki 240; antysztuka 155

Śpiew 133, 252, 338; śpiewak 53, 275, 282, 289–290, 293, 326, 356
Średniowiecze 115–116, 118, 242, 340

Tabu 179–180, 183, 196, 668
Taniec 118, 262, 284, 308, 312, 315, 325, 335, 337–338, 340, 345, 348, 350, 517; tancerz 53, 274, 281, 289, 312–313, 315, 317–318, 322, 324, 327–328, 336, 348; narodowe tańce polskie 312, 314, 318, 328, 330; zespół pieśni i tańca 325–236
Teatr *passim*; p. też: 11, 29, 93, 115–116, 118, 177, 185, 188, 222, 250–254, 257, 259, 330, 335, 338, 344, 375, 384, 407–409, 426, 560, 562, 597, 629, 666–667, 669, 671, 676; teatr w teatrze 371; reteatralizacja teatru 426; prototeatr 679; parateatr 115–116, 118, 159, 164, 237, 241, 243, 258, 597, 612 (p. też: Scena)
– teatr państwowy (rządowy) 21, 33, 37–38, 61, 314, 381, 499–500, 626; t. miejski 21, 38–39, 41, 231, 243, 271, 350; t. spółdzielczy 381; t. prywatny 21, 33, 205, 228, 232, 271, 381, 601, 603; t. rodzinny 381; t. domowy 201; 206, 242, 256, 364
– teatr zawodowy, profesjonalny 63, 84, 86, 121, 123, **124–132**, 137, 139, 163, 167–170, 173, 185, 235, 242–243, 245–247, 250, 254, 257–258, 263–265, 267, 339, 487, 598, 620; t. niezawodowy, amatorski 61, 63–64, 120–124, 130, 137, 140, 163, 169, 174, 231, 236, 243, 246–247, **249–269**, 271, 598–599, 603, 618, 620, 642, 647, 655; t. ochotniczy 253; t. samorodny 251, 254
– teatr stały 23, 32, 38, 61, 134, 229; t. pudełkowy, zamknięty, *à italienne* 116–118, 121, 125, 130, 132–134, 190, 583; t. letni (ogródkowy) 24, 116; t. wędrowny (objazdowy) 23, 32, 38, 42, 53, 62, 127, 128, 129, 231, 245, 313, 324, 330, 336, 364, 600, 607, 612; t. jarmarczny 116, 164, 336, 446; t. zielony 116; t. uliczny 221, 238, 243
– teatr monumentalny 42, 44, 47, 49, 51–52, 76, 94, **99–111**, 126, 133, 155, 189, 429–430, 434, 436, 438–439, 443, 465, 468, 481, 643, 660; „Teatr–Świątynia" 99; „Teatr ogrom-

ny" 99, 100, 112, 159; Dom Słowa 120, „Teatr–Labirynt" 100
– teatr plenerowy 47, 51, 107, **115–136**, 662; t. elżbietański (odkryty) 116, 117, 118; t. napowietrzny 132; t. pod gołym niebem 593, *corrales* 116, 117, 118
– teatr integralny 470, 665; t. totalny 348–349, 583; *theatrum mundi* 12
– teatr narodowy 117, 119–120, 423, 480, 595–596, 661; t. ludowy 29, 116, 119, 122–124, 224, 252, 254, 256–257, 260–262; t. chłopski 251; t. włościański 261; t. dla ludu 354; t. robotniczy 121, 193, 251, 254–255, 257, 263, 306, 600, 603–605; t. żołnierski (frontowy), wojskowy 37, 56, 121, 263, 366, 596, 601; t. obozowy 366, 608; t. oflagowy 364; t. jeniecki 601, 596; t. zesłańców 596; t. mniejszości narodowych 39, 46, 50–52, 267, 270
– teatr polski poza krajem **595–624**; t. emigracyjny 595–596, 613, 622; t. etniczny 595–596, 613, 622; t. na obczyźnie 595–596
– teatr dramatyczny **21–98**, 212, 217, 221, 257, 264, 294, 343, 371, 408, 422, 481, 556, 603, 605, 611
– teatr polityczny 51, 104, 189–191, 193, 197–198, 202, 650; t. publicystyczny 210; „plakat sceniczny" 193
– teatr studencki 81, 121–122, 159, 164–165, 169, 199, 205–206, 234, 236–237, 239, 251, 256–257, 264, 266, 347, 637; t. szkolny 116, 121–122, 205, 251, 254, 604–605, 607, 647, 655
– teatr faktu 79, 88, **187–203**, 411; t. dokumentalny 86
– teatr telewizji 187, **407–424**; t. radia **383–405**, 653 (p. też: Słuchowisko radiowe)
– teatr estradowy 54, 66, 116, 159; t. rewiowy 53–54 (p. też: Rewia); *quodlibet* 159
– teatr lalek 61, 66, **353–382**, 451, 481, 487, 605, 607–609, 647, 653; t. lalki i aktora 164 (p. też: Lalka)
– teatr autorski 96, 121, **137–158**, 170, 174, 220, 290, 484–487; teatr małych form 33, **159–173**, 655; teatr jednego aktora 137, 164–165, 169, 171; teatr ubogi **177–186**, 449, 667
– teatr słowa 30, 120; t. literacki 38; t. lektury 67; t. rapsodyczny 64; t. rapsodyczne lektorium 168; t. poezji 164, 264–266; t. plastyczny 121, 139, 146, 159, 370, 374; t. malarzy i poetów 48; t. wyobraźni 167, 383–388
– teatr eksperymentalny 35, 121, 227, 231, 233, 235; t. czysty 211, 371, 665; t. graniczny 348–350; t. niewidzialny 17; t. niemożliwy 456, 666; t. zerowy 454, 665; „nie–teatr" 11
– teatr alternatywny 121, 134, 138, 147, 159, 170, 191, **217–248**, 266, 487; t. kontestacyjny 138; t. niezależny 227; t. autonomiczny 665
– teatr otwarty 214, 227, 237; t. wspólnoty 216; t. współuczestnictwa 134, 386, 669
– Wielka Reforma Teatru 17, 99, 109, 112, 117–118, 138, 228, 182, 337, 429, 461, 496, 653, 659, 679
Teatrologia 629–630, 632, 634, 639, 659
Tekst 12, 26, 29, 104, 138, 145, 155, 163, 166, 168, 171–172, 178–179, 191, 214, 220, 232, 487, 547–548, 663, 670, 674–675
Telewizja 88, 98, 177, 223, 245, 308, 391, 512, 530, 559, 617 (p. też: Teatr telewizji)
Teoria 79, 99, 101, 131, 133, 139, 156, 224, 242, 323, 332, 381, 520, 548, 564, 629, 634, **659–680**; teoretyk 104, 106, 117, 119, 139; 464, 669
Tłum 106, 107, 121, 127, 132, 660
Totalitaryzm 79, 80, 144, 217, 224; antytotalitaryzm 79
Tożsamość 37, 76, 152, 157
Tragedia 77, 104, 111, 119, 130, 132, 368
Tragizm 81, 100, 150, 300, 414, 447
Tradycja 18, 24–25, 27, 29–30, 49, 61, 70–71, 73, 76, 78, 94–95, 100, 104, 109, 117–119, 135, 138–140, 142,

145, 153, 155, 159, 165, 192, 211, 229, 235–236, 241, 251–252, 254–255, 258, 266, 275, 312, 316–319, 321, 324, 326–328, 331, 337, 354, 359, 356, 362, 370, 377–378, 380, 435, 442, 444, 461, 463, 470, 480–481, 496, 499, 505, 516–517, 567, 634, 643; tradycjonalizm 280
Transgresja 177, 179, 183, 185, 668
Twórczość 11, 27, 29, 33, 66, 80, 101, 133, 139, 318, 375, 426; twórca 16, 18, 27, 32, 51, 61, 72, 138, 170, 228, 234, 252, 338, 593; twórczy akt 19, 128, 191

Utopia 62, 679

Wartość 15, 26, 30, 32, 83, 106, 155, 157, 216, 219, 223–225, 227–228, 249, 264, 290, 298, 314, 322, 327, 330, 372, 376, 449, 493, 623, 625, 628–629, 663–664
Widowisko 14, 19, 31, 39, 74, 85, 104, 106–109, 115–116, 120, 126, 129, 135, 151, 187, 194, 214, 221, 232, 256, 267, 312, 340, 343, 383, 630, 661, 663, 670, 677–678; widowiskowość 15, 129; „nowa widowiskowość" 105
Widownia 17–18, 29–30, 32, 88, 116–119, 126, 128, 132–134, 145, 153, 159, 172, 179, 197, 216, 245, 256, 408, 423, 485, 547–565, 614, 622; feminizacja widowni 559, 561–562
Widz 12, 14–17, 19, 26, 30, 70–71, 94, 105, 110, 118–119, 129, 131–133, 135, 170–172, 177–180, 208, 212, 219–220, 223, 232–233, 243, 282, 340, 343–344, 347, 412, 547–565, 623, 636, 639, 663, 667–669, 676–677 (p. też: Odbiorca)
Wodewil 24, 253, 285–286, 317, 355, 372, 449–450
Wojna **33–35**, 44, **52–56**, 59–60, 140, 144, 163, 191–192, 231–232, 254, 363–365, 393, 512, 524, 606–615, 630–631, 637–638; stan wojenny 67, 88–89, 201–202, 224, 239, 242, 256, 263, 284, 312, 318, 324–325, 378, 423, 456, 504–505, 512, 540, 575, 637
Wolność 146, 224, 240, 306, 446, 636
Wyobraźnia 105, 110–111, 149, 152, 154, 384–388, 391, 463, 666
Wzniosłość 180, 306

Zabawa 48, 115, 375
Znak 13, 15, 16, 222, 229, 478–479, 552, 563, 672–675; z. językowy 12, 13, 14; z. symboliczny 13; z. teatralny 13, 14, 15, 16, 214; z. dźwiękowy (audialny) 12; z. wizualny (ikoniczny, plastyczny) 12, 14, 218, 375, 465; znak znaku 15; znaczenie 13, 16, 105, 214, 344, 548–549, 554, 563; znaczenie naddane 16
Związki teatralne **533–545**; SPATiF 505, 533, 538–540, 545, 587, 650; ZASP 40, 56, 60, 231, 265–267, 272–274, 288, 500, 504–505, 518, 521, 523, 533–538, 568, 587, 615, 630, 644, 646, 652

Życie kulturalne 21, 23, 39, 252, 257, 288, 307, 576, 615; ż. teatralne 23, 33–34, 37, 39, 41, 45–46, 48, 53, 56, 59, 62–63, 66, 70–71, 97–98, 117, 121, 140, 198–199, 221, 255, 259, 381, 470, 504, 535, 538, 556, 559, 561, 570, 595–597, 600–601, 611, 615, 618, 622, 625–626, 630, 637–638, 641–642

Opracowanie
Sław Krzemień-Ojak

Pracownia
ENCYKLOPEDII KULTURY POLSKIEJ XX W.

00-288 WARSZAWA
ul. Świętojańska 2

INSTYTUT KULTURY

tel. 831 76 98
fax 831 88 98

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ XX W.

Informacje wstępne

Encyklopedia będzie zawierała podsumowanie wiedzy, jaką o kulturze polskiej dwudziestego stulecia dysponuje współczesna nauka. Zadaniem zaproszonych do udziału w pracy nad nią Autorów jest wykorzystanie i syntetyczne przedstawienie w hasłach dostępnych dziś informacji o naszej kulturze oraz ujęć interpretacyjnych, które tę kulturę pozwalają zrozumieć.

Formą swoją *Encyklopedia* będzie odbiegać od standardowych publikacji tego typu, jakich przykładem z jednej strony jest *Wielka Encyklopedia Powszechna*, z drugiej zaś – liczne specjalistyczne słowniki i leksykony; nie zamierzamy ani naśladować, ani zastępować takich źródeł informacji. *Encyklopedię* wypełnią hasła obszerne, problemowe i przeglądowe, autorskie, łączące niezbędną encyklopedyczną – w potocznym tego słowa rozumieniu – zwięzłość w podawaniu informacji faktograficznej z pewną dozą narracyjnej swobody w przekazywaniu wyjaśnień, komentarzy i ocen.

Encyklopedia mówić będzie o kulturze polskiej bieżącego stulecia. Autorzy są wprawdzie upoważnieni do traktowania roku 1900 jako daty czysto umownej i do cofania się w historię i tradycję w takiej mierze, w jakiej sięganie do źródeł i korzeni jest konieczne do wyjaśnienia dwudziestowiecznych procesów i zjawisk kultury polskiej, zachować jednak muszą stosowne proporcje: głównym przedmiotem ich zainteresowania będzie to, co działo się w rodzimej kulturze od początku stulecia do dnia dzisiejszego.

W tej sferze mamy na uwadze kulturę przez Polaków wytworzoną i upowszechnioną (w kraju i w świecie) i przez nich z różnych źródeł (rodzimych lub obcych) przejętą i zinternalizowaną. Tak rozumiejąc polską kulturę, Autorzy encyklopedycznych haseł uwzględniać będą rozmaite jej znamiona: lokalne (swoiste, narodowe), regionalne (słowiańskie, europejskie), powszechne (uniwersalne, ogólnoludzkie), respektując zarówno jej odrębność, jak też związki, zależności i wpływy.

Przedmiotem opisu jest w *Encyklopedii* kultura w jej szerokim ujęciu. Z kulturą artystyczną sąsiadować w niej będzie zatem kultura intelektualna, światopoglądowa, obyczajowa, religijna, językowa wraz z tłem powiązanych z nimi procesów społeczno-historycznych, czynników materialno-technicznych i struktur organizacyjno-instytucjonalnych. Ów opis kultury polskiej uwzględni przy tym zarówno jej jedność (narodową), jak różnorodność (regionalną,

środowiskową, etniczną, wyznaniową), ujmie rozmaite jej obiegi elitarne i masowe, wskaże na obecne w niej zjawiska wielkie i małe, szlachetne i pospolite. Orientację zaś w tym bogatym i różnorodnym mozaikowym obrazie ułatwią hasła problemowe, nie odnoszące się bezpośrednio do kultury polskiej, lecz wyjaśniające pojęcia niezbędne przy opisie i interpretacji kultury XX wieku.

Pomyślna realizacja tego przedsięwzięcia wymaga więc udziału odpowiednich Autorów – najbardziej kompetentnych przedstawicieli humanistyki polskiej. Profil tej *Encyklopedii* zakłada, że Autorom haseł przysługuje prawo do samodzielnego doboru i układu materiału oraz do indywidualnej interpretacji i oceny zjawisk – ograniczone tylko oczekiwaniem, że korzystać będą z owego prawa, troszcząc się o rzetelność informacji, dbając o reprezentatywność faktów, respektując poglądy cudze i obiektywizując sądy własne. Założenie to wyklucza, jako niemożliwą i niecelową, jakąkolwiek próbę rygorystycznego ujednolicania pojęć, podejść i poglądów. *Encyklopedia* będzie więc taka, jaka jest współczesna humanistyka: różne spojrzenia na kulturę polską XX wieku będą w niej sąsiadować bądź wzajemnie się uzupełniając, bądź wiodąc ze sobą dialog lub spór.

Tworzenie *Encyklopedii* wymaga od tego licznego grona uczonych współpracy i stwarza do takiego współdziałania dogodną okazję: skłania bowiem do trzeźwej oceny stanu wiedzy o kulturze polskiej XX stulecia, weryfikacji różnych o niej sądów, przezwyciężania obrastających ją starych i nowych mitów, sformułowania odpowiedzi na pytania, które nie pojawiają się, dopóki spojrzenie nie przekracza wąskich obszarów naukowej specjalizacji, narzuca konieczność integracji wiedzy o różnych dziedzinach kultury, zmusza do budowania ujęć syntetycznych. Prowadzi więc w pewnej – i to niemałej – mierze do reorientacji stanowisk i opinii środowiska naukowego, które – wolne dziś od doktrynalnych i cenzuralnych ograniczeń – może zawrzeć w *Encyklopedii* obraz kultury polskiej mijającego stulecia.

Encyklopedia jest adresowana do Polaków o średnim i wyższym wykształceniu, którzy interesują się zjawiskami i problemami kultury i odczuwają potrzebę uzupełniania swojej wiedzy o niej. Nie będzie ona zatem ani publikacją specjalistyczną przeznaczoną dla szczupłego grona znawców, ani kompendium popularnym kierowanym ku odbiorcom o podstawowym poziomie kompetencji. Autorzy haseł troszczą się wprawdzie o komunikatywność wypowiedzi, ale przy lekturze oczekują od odbiorców gotowości do niezbędnego wysiłku intelektualnego.

Suma wiedzy o kulturze polskiej będzie przekazana Czytelnikom w serii około 25 tomów o objętości 400-600 stron, w których hasła, odpowiednio ilustrowane, będą ułożone problemowo lub dziedzinowo.

Nad przygotowaniem *Encyklopedii* pracuje równolegle wiele zespołów – łącznie około 300 przedstawicieli różnych dyscyplin humanistyki – toteż prace nad nią są już poważnie zaawansowane. Jeden z tomów: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze* został opublikowany w 1991 r.; dwa następne są w druku; trzy kolejne zostały przygotowane do edycji.

Serię haseł słownikowych uzupełnia osobna, choć stowarzyszona z *Encyklopedią* subseria STUDIÓW I MATERIAŁÓW. Pierwsze dwa tomy: *Główne*

nurty estetyki XX wieku Stefana Morawskiego oraz *Dom w kulturze ludowej* Danuty i Zbigniewa Benedyktowiczów już się ukazały.

Tokiem prac nad *Encyklopedią* kieruje Komitet Redakcyjny w składzie: Janusz Degler, Alicja Helman, Antonina Kłoskowska, Sław Krzemień-Ojak (redaktor naczelny), Andrzej Siciński, Jan Szczepański, Janusz Żarnowski. Działania Komitetu wspiera zespół specjalistów – redaktorów tomów oraz Pracownia, biorąca na siebie organizacyjną i administracyjną obsługę prowadzonych prac.

REJESTR TOMÓW

I.	POJĘCIA I PROBLEMY	****
	KULTURA A SPOŁECZEŃSTWO	*
	NAUKA * KULTURA INTELEKTUALNA	**
	ESTETYKA * KULTURA ESTETYCZNA	**
	WSPÓŁCZESNY JĘZYK POLSKI	****
II.	HISTORIA * SPOŁECZEŃSTWO * KULTURA	***
	WYZNANIA * KOŚCIOŁY	
	RELIGIJNE INSPIRACJE W KULTURZE	*
	KULTURA MNIEJSZOŚCI NARODOWYCH	**
	EMIGRACJA * POLONIA	*
III.	EDUKACJA KULTURALNA	**
	UPOWSZECHNIENIE KULTURY	**
	PRASA * KSIĄŻKA	*
	MEDIA * NOWE MEDIA	**
	KULTURA FIZYCZNA * SPORT	****
IV.	OD AWANGARDY DO POSTMODERNIZMU	****
	LITERATURA * KULTURA LITERACKA	*
	PLASTYKA * ARCHITEKTURA	*
	TEATR * WIDOWISKO	**
	MUZYKA * KULTURA MUZYCZNA	**
	FILM * KINEMATOGRAFIA	****
	KULTURA POPULARNA	*
	FOLKLOR * KULTURA LUDOWA	*
	ZABYTKI * MUZEA	*
	INFORMACJA * DOKUMENTACJA	*

* tom w projekcie; ** tom w opracowaniu *** tom przygotowany do druku
**** tom opublikowany

TOMY OPUBLIKOWANE

POJĘCIA I PROBLEMY WIEDZY O KULTURZE

Redaktor: Antonina Kłoskowska

KULTURA Antonina Kłoskowska * KULTURA NARODOWA Antonina Kłoskowska * KONTRKULTURA Aldona Jawłowska * JĘZYK Maria Renata Mayenowa *INTELIGENCJA Jan Szczepański * INTELEKTUALIŚCI Jan Szczepański * NAUKA Stefan Amsterdamski * IDEOLOGIA Jerzy Szacki * TRADYCJA Jerzy Szacki * ZABAWA Bogusław Sułkowski * Indeks nazwisk * Indeks pojęć

WSPÓŁCZESNY JĘZYK POLSKI

Redaktor: Jerzy Bartmiński

Wprowadzenie Jerzy Bartmiński

STAN WSPÓŁCZESNEJ POLSZCZYZNY

JĘZYK OGÓLNOPOLSKI XX WIEKU Irena Bajerowa * KULTURA JĘZYKA Andrzej Markowski, Jadwiga Puzynina * O NORMIE JĘZYKOWEJ Jan Miodek

ODMIANY I STYLE

USTNA ODMIANA JĘZYKA OGÓLNEGO Kazimierz Ożóg * JĘZYK USTNY A JĘZYK PISANY Franciszek Nieckula * STYL POTOCZNY Jerzy Bartmiński * STYL ARTYSTYCZNY Ryszard Handke * STYL URZĘDOWY Maria Wojtak * NOWOMOWA Michał Głowiński * STYL NAUKOWY Stanisław Gajda * TERYTORIALNE ODMIANY POLSZCZYZNY Kwiryna Handke * LUDOWY STYL ARTYSTYCZNY Jerzy Bartmiński * GWARY ŚRODOWISKOWE I ZAWODOWE ODMIANY JĘZYKA – SOCJOLEKTY Stanisław Grabias

PROBLEMY TEKSTU I WYPOWIEDZI

GATUNKOWE WZORCE WYPOWIEDZI Stanisław Gajda * AKTY MOWY Dorota Zdunkiewicz * ETYKIETA JĘZYKOWA Małgorzata Marcjanik * TEKST Teresa Dobrzyńska

SŁOWNICTWO I GRAMATYKA

FRAZEOLOGIA Andrzej Maria Lewicki, Anna Pajdzińska * FRAZEMATYKA Wojciech Chlebda * SŁOWNICTWO JAKO INTERPRETACJA ŚWIATA Ryszard Tokarski * STEREOTYPY JĘZYKOWE Jerzy Bartmiński, Jolanta Panasiuk * NOWE SŁOWNICTWO POLSKIE Teresa Smółkowa * NAZWY WŁASNE Ewa Rzetelska-Feleszko * NAZWY GEOGRAFICZNE Ewa Rzetelska-Feleszko * NAZWY OSOBOWE Czesław Kosyl * CHREMATONIMY Czesław Kosyl * KATEGORIE GRAMATYCZNE Renata Grzegorczykowa * KATEGORIE SŁOWOTWÓRCZE W PERSPEKTYWIE KOGNITYWNEJ Renata Grzegorczykowa, Bogdan Szymanek

ASPEKTY ILOŚCIOWE SYSTEMU JĘZYKA

JĘZYK POLSKI W ŚWIETLE STATYSTYKI Jadwiga Sambor

KONTAKTY JĘZYKOWE

KONTAKTY POLSZCZYZNY Z JĘZYKAMI NIESŁOWIAŃSKIMI Bogdan Walczak * KONTAKTY POLSZCZYZNY Z JĘZYKAMI SŁOWIAŃSKIMI Janusz Rieger, Janusz Siatkowski * WYRAZY MIĘDZYNARODOWE (INTERNACJONALIZMY) WE WSPÓŁCZESNYM JĘZYKU POLSKIM Jolanta Maćkiewicz

JĘZYK POLSKI ZA GRANICĄ

WPROWADZENIE Bogdan Walczak * JĘZYK POLSKI NA ZACHODZIE Bogdan Walczak * JĘZYK POLSKI NA WSCHODZIE Janusz Rieger * JĘZYK POLSKI W CZECHACH I NA SŁOWACJI Janusz Rieger * JĘZYK POLSKI NA ZIEMIACH RUMUŃSKICH I POŁUDNIOWOSŁOWIAŃSKICH Kazimierz Feleszko

NAUKA O JĘZYKU

SŁOWNIKI JĘZYKA POLSKIEGO Tadeusz Piotrowski * JĘZYKOZNAWSTWO POLSKIE W XX WIEKU Andrzej Maria Lewicki

Indeks nazwisk (Jolanta Panasiuk) * Indeks terminów i pojęć (Jerzy Bartmiński) * Noty o autorach

FILM * KINEMATOGRAFIA
Redaktor: Edward Zajiček

Od Redakcji Sław Krzemień-Ojak
Wstęp Edward Zajiček

KINO Alina Madej
Kino – obiekt widowiskowy. Kinematograf – kino. Kino – widz. Instytucja kinematograficzna. Polskie modele instytucji kinematograficznej. Początek zmian

KINEMATOGRAFIA Edward Zajiček
Początki kinematografii na ziemiach polskich (1896-1904). Film polski w zaborach (1905--1914). Pierwsza wojna światowa (1914-1918). Powstanie jednolitego rynku filmowego (1918-1921). Kinematografia filmu niemego (do roku 1930). Kinematografia filmu dźwiękowego (do roku 1939). Druga wojna światowa (1939-1945). Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski" (1945-1951). Centralny Urząd Kinematografii (1952-1956). Zmiana formuły (1956-1960). Lata ograniczeń i lata obietnic (1960-1979). Ostatnia dekada PRL (1980-1989). U progu przemian (1989-1993)

FILM Alicja Helman
Pierwsze filmy. Film a kino. Film a technika. Film a sztuka. Film a rzeczywistość. Film a język. Film a wideo. Typologia filmu

FILM FABULARNY Tadeusz Lubelski
Wprowadzenie. Pierwszy film, pierwszy producent, pierwsza gwiazda (1908-1918). Początki kina narodowego (1919-1929). Publiczność chce się śmiać (1930-1935). Awans kulturowy filmu (1936-1939). Nie spełnione zapowiedzi (1945-1949). Sztampa socrealizmu (1950-1955). „Polska szkoła filmowa" (1956-1961). Tematy zastępcze (1962-1968). Młoda kultura i dojrzałość mistrzów (1969-1975). „Kino moralnego niepokoju" (1976-1981). Rozstanie z PRL (1982-1989). Szok wolności (1990-1992)

FILM TELEWIZYJNY Grażyna Stachówna
Opinie teoretyków i krytyków. Film kinowy, film telewizyjny. Cechy specyficzne serialu. Serial i film telewizyjny – przegląd twórczości

FILM DOKUMENTALNY Jolanta Lemann
Początki (1896-1913). W czasach kina niemego (1914-1929). W latach trzydziestych (1930-1939). Lata wojenne (1940-1945). W nowej rzeczywistości (1946-1949). Konsekwencje Zjazdu w Wiśle (1950-1955). Czas przemian (1956-1961). Stagnacja i kryzys (1962-1968). Inwazja nowego pokolenia (1969-1975). W kręgu starych formuł i nowych propozycji (1976-1981). Bez nowych pomysłów (1982-1989)

POLSKA KRONIKA FILMOWA Krzysztof J. Nowak
Geneza. Kroniki Polskiej Agencji Telegraficznej. Lata drugiej wojny światowej. Okres pionierski Polskiej Kroniki Filmowej (1944-1949). Kronika w okresie dogmatycznych uproszczeń (1950-1955). Złote lata (1956-1967). Między marcem i grudniem (1968-1981). Stan wojenny i lata następne (1982-1989). W nowej sytuacji (po roku 1989)

FILM OŚWIATOWY Ewelina Nurczyńska-Fidelska
Pierwsze próby, twórczość w okresie międzywojennym. Film oświatowy po wojnie. Stowarzyszenia, placówki naukowe, festiwale krajowe i zagraniczne. Dorobek Wytwórni Filmów Oświatowych. Twórczość innych ośrodków

FILM ANIMOWANY Jerzy Armata
Definicja filmu animowanego. Techniki animacyjne. Refleksja teoretyczna w dwudziestoleciu. Okres powojenny – pierwsze filmy. Filmy dla dorosłych. Filmy dla dzieci

FILM POLSKI NA ŚWIECIE Teresa Rutkowska
Wprowadzenie. Okres pionierski oraz pierwsze lata kinematografii. Dwudziestolecie międzywojenne. Okupacja. Okres Polski Ludowej i mecenatu państwowego. Teraźniejszość – od mecenatu państwowego do produkcji sponsorowanej i koprodukcji

FILM ZAGRANICZNY W POLSCE Jerzy Płażewski
W pierwszych latach kinematografii. W niepodległej Polsce. W czasach filmu dźwiękowego. W okresie okupacji. W nowych warunkach ustrojowych. W okresie realizmu socjalistycznego. Przed i po Październiku. W latach filmowej różnorodności. Załamanie. Lata osiemdziesiąte. W nowych warunkach ekonomicznych. Film w telewizji i na kasecie

DZIEŁO FILMOWE I JEGO AUTOR Marek Hendrykowski
Modele autora i autorstwa dzieła filmowego. Historyczne warianty praktyki twórczej. Wewnątrztekstowe wyznaczniki autorstwa filmu. Dzieło filmowe jako synteza integralnie związanych elementów. Autor czy autorzy dzieła filmowego. Autor w perspektywie zewnątrztekstowej. Utwór filmowy jako synteza działań zespołowych. Scenarzysta. Operator. Scenograf. Aktor. Reżyser. Montażysta. Producent

TWÓRCY I WSPÓŁTWÓRCY FILMU ZAWODY I SPECJALIZACJE FILMOWE Edward Zajiček
Narodziny zawodów filmowych. Producent. Reżyser. Kierownik produkcji. Operator obrazu. Pozostali realizatorzy. Scenarzysta i inni autorzy. Aktorzy i odtwórcy. Inni pracownicy

SZKOLNICTWO FILMOWE Jolanta Lemann
W dwudziestoleciu międzywojennym. W konspiracji. W znacjonalizowanej kinematografii. Kształcenie realizatorów filmowych. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna. Wydział Telewizyjno-Filmowy Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

SIEĆ KIN I ROZPOWSZECHNIANIE FILMÓW Ewa Gębicka
Pierwsze projekcje, kina i biura wynajmu. Kina w systemie kinematografii II Rzeczypospolitej. Kina w latach okupacji. Polityka filmowa nowych władz. Upaństwowienie kin, odbudowa i rozwój ich sieci. Kina pod zarządem rad narodowych. Nowa polityka repertuarowa. Powrót kin do kinematografii. Kina w okresie stanu wojennego. System rozpowszechniania w okresie reformy gospodarczej. Na horyzoncie wideo. Ustawa o kinematografii i jej konsekwencje. Lata dziewięćdziesiąte. Radykalizacja reformy systemu rozpowszechniania filmów

TEORIA FILMU Alicja Helman
Wprowadzenie. Od Matuszewskiego do Irzykowskiego. Myśl filmowa w latach trzydziestych. Między tradycją międzywojenną a wizją sztuki masowej. Filmoznawstwo jako nauka. Orientacja semiotyczno-strukturalna. Teorie filmu w fazie poststrukturalnej

CZASOPISMA FILMOWE Marek Halberda, Ryszard Koniczek
Pierwsze czasopisma. Okres dwudziestolecia. W czasach dużej różnorodności. Dwie epoki. W konflikcie z władzą. Charakterystyka czasopiśmiennictwa. W obronie kina artystycznego. Pisma i ich czytelnicy

Skorowidz nazwisk * Skorowidz rzeczowy

OD AWANGARDY DO POSTMODERNIZMU
Redaktor: Grzegorz Dziamski

Od Redakcji Sław Krzemień-Ojak

WSTĘP Grzegorz Dziamski
Charakterystyka tomu. Kwestie terminologiczne. Problemy historyczne. Uwagi końcowe

AWANGARDA Grzegorz Gazda
Dzieje terminu. Geneza światopoglądu awangardy artystycznej. Strategie artystyczne awangardy

AWANGARDA LITERACKA Grzegorz Gazda
W poszukiwaniu nowych wartości. Geografia literacka i konteksty kulturowe. Ewolucja i rewolucja: Skamander, ekspresjonizm, futuryzm, Awangarda Krakowska i Druga Awangarda. Echa surrealizmu i innych kierunków awangardy europejskiej. Zamiast zakończenia

AWANGARDA W PLASTYCE Grzegorz Dziamski
Awangarda klasyczna i neoawangarda. Postawa awangardowa. Polska awangarda. Awangarda po wojnie

AWANGARDA TEATRALNA Małgorzata Leyko
Geneza teatru awangardowego. Postawa awangardowa – nowatarstwo. Działalność futurystów. Utwory sceniczne Peipera. Koncepcja teatru w systemie estetycznym Chwistka. Teatr Witkacego. Dramaty awangardowe. Inspiracje plastyczne. Okres okupacji. Przełom repertuarowy. Spóźniony powrót mistrzów. Dramaty Mrożka i Różewicza. Inscenizacyjno-plastyczne kreacje Szajny; eksperymenty Białoszewskiego. Teatr Kantora. Teatr Laboratorium Grotowskiego. Awangarda w latach siademdziesiątych i osiemdziesiątych

AWANGARDA MUZYCZNA Zbigniew Skowron
Awangarda a nowatorstwo. Początki awangardy – futuryzm włoski. Futuryzm rosyjski. Awangarda francuska. Szkoła wiedeńska XX wieku. Awangarda amerykańska. Początki drugiej awangardy – koncepcje totalnego serializmu. Muzyka konkretna i elektroniczna. Nowe koncepcje strukturalne. Od aleatoryzmu do minimal music. Muzyka komputerowa. Awangarda muzyczna w Polsce – tendencje w okresie międzywojennym. Polskie nurty awangardowe po drugiej wojnie światowej. Koncepcje strukturalne i sonorystyczne po roku 1956. Unizm – happening – multimedia. Schyłek awangardy – zwrot ku wielkiej tradycji

FOTOGRAFIA W KRĘGU SZTUKI AWANGARDOWEJ Adam Sobota
Wstęp. Fotografia – inaczej. Fotomontaż. Lata 1939-1955. Od „odwilży" do wystawy „Fotografii subiektywnej" (1968). Fotografia jako dokument sztuki. Pomiędzy medializmem a podmiotowością. Awangarda po awangardzie

FILM AWANGARDOWY Ryszard Kluszczyński
Początki: Themersonowie i inni. Dokumentalne impresje poetyckie. Film animowany. Film strukturalny. Kino intermedialne. Pluralizm lat osiemdziesiątych

AWANGARDA W ARCHITEKTURZE Marta Leśniakowska
Początki i antycypacje. Utopia awangardy – faza teoretyczna (Blok). Praktyka awangardy – faza realizacyjna (Praesens). Akadamizacja awangardy – akademicki konstruktywizm i późny modernizm

FUTURYZM Zbigniew Jarosiński
Futuryzm w Europie i w Rosji. Narodziny futuryzmu w Polsce. Front „Nowej Sztuki". Dorobek futuryzmu polskiego. Ideowe wyzwanie futuryzmu. Epilog

FORMIZM Teresa Kostyrko
Wstęp. Formizm wobec kubizmu i futuryzmu. Narodziny formizmu. Powstanie i historia grupy. Bilans formizmu. Główni przedstawiciele

EKSPRESJONIZM W SZTUCE Piotr Łukaszewicz, Jerzy Malinowski
Wokół terminu. Wczesny ekspresjonizm. Kuboekspresjonizm. Ekspresjonizm Buntu. Jung Idysz. Ekspresjoniści polscy w Paryżu

KONSTRUKTYWIZM Grzegorz Sztabiński
Konstruktywizm rosyjski. Konstruktywzm międzynarodowy

KONSTRUKTYWIZM W PLASTYCE POLSKIEJ Jaromir Jedliński
Nurt narodowy i internacjonalistyczny w kulturze. Ideologia konstruktywistyczna. Pierwsze wystąpienia awangardy. Prezentacja konstruktywizmu. Działalność Bloku. Pomiędzy utylitaryzmem a teorią unizmu. Powstanie Praesensu. Działalność grupy a.r. Fotomontaż i film eksperymentalny. Zmierzch nurtu konstruktywistycznego

DADAIZM Grzegorz Gazda
Wprowadzenie. Protodadaizm nowojorski. Cabaret Voltaire i narodziny dadaizmu. Dadaizm w Niemczech. Dadaizm we Francji. Dadaizm w Polsce. Totalna negacja. Dadaizm dzisiaj

NADREALIZM – RUCH ARTYSTYCZNY I DOKTRYNA Krystyna Janicka
Narodziny. Założenia światopoglądowe. Nadrzeczywistość i marzenie senne. Automatyzm psychiczny. Twórczość i sztuka. Piękno konwulsyjne – cudowność i groza. Między mimetyzmem a abstrakcjonizmem. Artyści polscy wobec nadrealizmu

NADREALIZM W PLASTYCE Jolanta Dąbkowska-Zydroń
Tendencje nadrealistyczne w polskiej plastyce międzywojennej. Postawy nadrealistyczne po wojnie. Przełom i kontynuacja. Pierwiastki nadrealne w twórczości artystów współczesnych. Konkluzje

ABSTRAKCJA Grzegorz Dziamski
Rodzaje abstrakcji. Narodziny i przemiany abstrakcji nieikonicznej. Abstrakcja niegeometryczna i geometryczna – taszyzm i sztuka minimalistyczna. Dwie tradycje sztuki abstrakcyjnej. Sztuka abstrakcyjna w Polsce. Abstrakcja lat sześćdziesiątych. Epilog abstrakcji

POP-ART Dariusz Jachimowicz
Wokół terminu. Narodziny i prekursorzy. Główni przedstawiciele. Afirmacja i krytyka kultury masowej. Pop-art w Polsce

HAPPENING, PERFORMANCE Grzegorz Dziamski
Geneza. Happening. Performance. Happening i performance w Polsce. Nowa postać sztuki performance

KONCEPTUALIZM Grzegorz Dziamski
Wprowadzenie. Sztuka jako idea i metasztuka. Ewolucja sztuki konceptualnej. Sztuka konceptualna w Polsce

POSTMODERNIZM Grzegorz Dziamski
Postmodernizm neokonserwatywny. Postmodernizm poststrukturalistyczny. Przełom postmodernistyczny. Recepcja postmodernizmu w Polsce. Postmodernizm wobec modernizmu

NOWA EKSPRESJA Krzysztof Stanisławski
Transawangarda międzynarodowa – „nowi dzicy". Dekada transawangardy. Nowa ekspresja, czyli polska transawangarda. Prekursorzy nowej ekspresji. Gruppa i środowisko warszawskie. Luxus i środowisko wrocławskie. Koło Klipsa i środowisko poznańskie. Środowisko gdańskie. Górny Śląsk i Lublin. Nowa ekspresja i nowa kultura popularna. Nowa ekspresja – okres podsumowań

POSTMODERNIZM W LITERATURZE Lech Budrecki
Postmodernizm jako nurt współczesnej prozy amerykańskiej. Tendencje postmodernistyczne w prozie polskiej. Wyznaczniki postmodernistycznego utworu literackiego

POSTMODERNIZM A MUZYKA Elżbieta Szczepańska
Zagadnienia terminologiczne. Postmodernizm a modernizm. Geneza postmodernizmu. Determinanty ideologiczne. Charakterystyka muzyki postmodernizmu. Postmodernizm w muzyce polskiej. Surkonwencjonalizm

POSTMODERNIZM I FILM Teresa Rutkowska
Impas teorii filmu. Miejsce filmu we współczesnej teorii kultury (Baudrillard, Jameson, Eco). Twórczość filmowa. Akcenty postmodernistyczne w filmie polskim

POSTMODERNIZM W ARCHITEKTURZE Ewa Węcławowicz-Gyurkovich
Czym jest postmodernizm w architekturze. Narodziny postmodernizmu w architekturze polskiej. Symbolizm. Nowa geometria. Neosentymentalizm i neotradycjonalizm. Podsumowanie. Antenaci i rozwiązania współczesne

Skorowidz nazwisk * Skorowidz rzeczowy

KULTURA FIZYCZNA * SPORT

Redaktor: Zbigniew Krawczyk

Od Redakcji Sław Krzemień-Ojak
Słowo wstępne Zbigniew Krawczyk

KULTURA FIZYCZNA Zbigniew Krawczyk

Rozumienie kultury fizycznej. Kultura fizyczna w kategoriach wartości. *Homo physicus* w warunkach cywilizacji technicznej. Wzory kultury fizycznej. Kultura fizyczna a styl życia

WYCHOWANIE ZDROWOTNE Maciej Demel

Zdrowie a kultura. Aksjologia zdrowia. Spór o definicję zdrowia. Kryteria zdrowia, mierniki i skale. Porządek olimpijski. Implikacje pedagogiczne. Pogoń fenotypu za genotypem. Konkluzje

WYCHOWANIE FIZYCZNE Henryk Grabowski

Pojęcie wychowania i wychowania fizycznego. Cele wychowania fizycznego w wersji biotechnicznej. Cele wychowania fizycznego w wersji humanistycznej. Empiryczne przesłanki nowoczesnej doktryny wychowania fizycznego. Teoretyczne podstawy fizycznego kształcenia. Teoretyczne podstawy fizycznego wychowania. Społeczny charakter i kulturowe uwarunkowania procesu kształcenia i wychowania fizycznego

SPORT Zbigniew Krawczyk

W poszukiwaniu istoty sportu. Egzystencjalno-fenomenologiczna interpretacja sportu. Psychoanalityczna interpretacja sportu. Antropologiczno-kulturowa interpretacja sportu. Semiotyczna interpretacja sportu. Strukturalno-funkcjonalna interpretacja sportu. Dialektyczna interpretacja sportu. Próba uogólnionych wniosków. Amatorstwo i zawodostwo w sporcie. Kategorie etyki sportu. Dzielność. Honor. *Fair play.* Przyjemność. Zakończenie

REKREACJA FIZYCZNA Bogdan J. Kunicki

Pojęcie i rodzaje rekreacji. Rekreacja fizyczna: kontrowersje teoretyczne. Rozwój rekreacji fizycznej w Polsce. Uczestnictwo w rekreacji

REHABILITACJA RUCHOWA Witold Rekowski, Sławomir Wilk

Podstawowe pojęcia. Rys historyczny rehabilitacji w Polsce. Kształtowanie się współczesnych koncepcji rehabilitacji. Polska szkoła rehabilitacji. Fizjoterapia w polskiej szkole rehabilitacji. Sport osób niepełnosprawnych. Kultura fizyczna – medycyna – rehabilitacja

TURYSTYKA Jerzy Bogucki, Alicja Woźniak

Pojęcie, próby definicji. Turystyka w Polsce: wzory, tradycje. Turystyka w stylu życia współczesnych Polaków. Walory turystyczne Polski i ich wykorzystanie

IDEA NOWOŻYTNEGO OLIMPIZMU Józef Lipiec

Co to jest „olimpizm"? Geneza współczesnego olimpizmu. Wiek sportu. Odwrót wojowników. W stronę uniwersalizmu. Indeterminacja świata a wola ludzka. Idea zdegradowana?

INSTYTUCJE RUCHU OLIMPIJSKIEGO Grzegorz Młodzikowski

Międzynarodowy Komitet Olimpijski. Narodowe komitety olimpijskie. Międzynarodowe federacje sportu. Igrzyska olimpijskie. Igrzyska regionalne i patronat MKOl. Kongresy olimpijskie. Międzynarodowa Akademia Olimpijska. Olimpijskie konkursy sztuki i literatury. Hymn olimpijski

WIDOWISKO SPORTOWE Czesław Matusewicz

Co to jest widowisko sportowe? Geneza i charakter widowisk sportowych. Widowisko sportowe w Polsce. Telewizyjne widowisko sportowe. Struktura widowiska sportowego. Emocjogenność widowiska sportowego. Społeczne funkcje widowiska sportowego. Patologia widowisk sportowych. Widowisko sportowe a kultura potoczna

ORGANIZACJE I STOWARZYSZENIA Lech Jaczynowski

Pod zaborami. Po odzyskaniu niepodległości. Po wojnie. Stan obecny. Podstawy prawne

SZKOLNICTWO KULTURY FIZYCZNEJ Zygmunt Jaworski
Instytucje edukacyjne. Profile programów. Rodzaje studiów. Absolwenci. Cechy swoiste uczelni wychowania fizycznego

SPORT W ŚRODKACH MASOWEGO PRZEKAZU Bogdan Tuszyński
PRASA I SPORT. Początki. Czas entuzjastów. Prasa niepodległa. Najlepsze między wojnami. W czasie wojny i po wojnie. Ingerencja polityki. Okres koniunktury. Czas niepewności. RADIO I SPORT. Próby i premiery. Sport, radio i polityka. Losy wojenne, kariery powojenne. Telewizja: partner czy konkurent? Symboliczne „złote medale". TELEWIZJA I SPORT. Sport w telewizji przed wojną. Sport w telewizji po wojnie. Telewizja, sport i polityka. Programy sportowe: informacyjne, publicystyczne, edukacyjne

MUZEA SPORTU I TURYSTYKI Iwona Grys
Rys historyczny. Muzeum Olimpijskie w Lozannie. Muzea sportu w Polsce. Muzea krajoznawcze

SPORT W POEZJI I PROZIE Krzysztof Zuchora
Wielcy i bliscy. *Oda do sportu. Laur olimpijski. Dysk olimpijski. Ody olimpijskie. Stadion ze słów*

SPORT W FILMIE Jakub Mosz
Narodziny kina. Początki kinematografii polskiej. Sport jako temat aktualności filmowych. Sport w filmach awangardy. Sport w filmie fabularnym (lata 1921-1940). Film dokumentalny po roku 1945. Krótkometrażowy film sportowy. Sport w filmie fabularnym po 1945 roku

SPORT I SZTUKI PLASTYCZNE Anna Pawlak
Konkursy sztuki. Promocja i upowszechniania dzieł plastycznych o tematyce sportowej

SPORT I MUZYKA Iwona Grys
Uniwersalny język sportu i muzyki. Życie muzyczne towarzystw sportowych. Temat sportowy w muzyce. Konkursy muzyczne. Muzyka stadionów i hal sportowych

ARCHITEKTURA SPORTOWA Wojciech Zabłocki
I okres, lata 1900-1914. II okres, lata 1918-1939. III okres, lata 1945-1975. IV okres, po roku 1975

SPORT A JĘZYK Jadwiga Kowalikowa
Język sportowy jako odmiana współczesnej polszczyzny. Funkcje wypowiedzi językowych w komunikacji sportowej. Od mobilizacji do brutalizacji

NAUKI O KULTURZE FIZYCZNEJ Maciej Demel, Zbigniew Krawczyk
Geneza i rozwój instytucjonalny. Katalog problemów. Dyscypliny pragmatyczne. Kształcenie specjalistów i popularyzacja kultury fizycznej. Nauka polska na tle nauki światowej

Skorowidz nazwisk * Skorowidz rzeczowy

TOMY W KOŃCOWYM STADIUM PRZYGOTOWAŃ

HISTORIA * SPOŁECZEŃSTWO * KULTURA
Społeczne tło dziejów kultury polskiej XX wieku
Redaktor: Janusz Żarnowski

SPOŁECZEŃSTWO: KONCEPCJE I KATEGORIE Antonina Kłoskowska * SPOŁECZEŃSTWO POLSKIE Janusz Żarnowski * ROBOTNICY Janusz Żarnowski * CHŁOPI Włodzimierz Mędrzecki * INTELIGENCJA Janusz Żarnowski * ZIEMIAŃSTWO Szymon Rudnicki * PRZEMIANY LUDNOŚCIOWE W POLSCE W XX W. Marek Okólski

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Ilustracje na okładce:

Opera *Nabucco* Verdiego, reż. M. Grzesiński, scen. A. Majewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1992 r., fot. J. Multarzyński; *Wielopole, Wielopole,* scen. i reż. T. Kantor, Teatr Cricot 2, 1980 r., fot. M. Buscarino; *Dante*, oprac. i reż. J. Szajna, Teatr Studio w Warszawie, 1972 r., fot. S. Okołowicz; *Orfeusz* Monteverdiego, reż. R. Peryt, dekor. A. Sadowski, Warszawska Opera Kameralna, 1993 r.; Rafał Olbiński, plakat do opery Bizeta *Carmen*, N.Y. City Opera 1995 r.; *La Bohème* wg S. Wyspiańskiego, reż. J. Grzegorzewski, scen. B. Hanicka, Teatr Studio w Warszawie, 1995 r., fot. W. Plewiński; Stasys Eidrigevicius, plakat, Teatr Studio 1995 r.

20 IV 2000

b.1373197x

EK

ENCYKLOPEDIA zawiera podsumowanie wiedzy, jaką o kulturze polskiej dwudziestego stulecia dysponuje współczesna nauka. W serii 25 tomów kompetentni autorzy w obszernych, syntetycznych hasłach przedstawiają kulturę Polaków - artystyczną, intelektualną, obyczajową, religijną, językową - wraz z tłem powiązanych z nią procesów historycznych, społecznych, technicznych, ekonomicznych.

Tom **TEATR • WIDOWISKO** przynosi obraz dziejów i dorobku polskiej sztuki i kultury teatralnej w XX stuleciu, z uwzględnieniem tła, jakim jest z jednej strony wiedza o teatrze, teoria teatru, krytyka teatralna, z drugiej sieć instytucji teatralnych, szkolnictwo teatralne, z trzeciej wreszcie - powiązania sztuk teatralnych z innymi dziedzinami twórczości artystycznej.

Tomy opublikowane

- POJĘCIA I PROBLEMY WIEDZY O KULTURZE
- WSPÓŁCZESNY JĘZYK POLSKI
- FILM • KINEMATOGRAFIA
- OD AWANGARDY DO POSTMODERNIZMU
- KULTURA FIZYCZNA • SPORT

Tom w druku

- HISTORIA • SPOŁECZEŃSTWO • KULTURA

BN BIBLIOTEKA NARODOWA
2114847

ISBN 83-85323-94-5

Biblioteka Narodowa
Warszawa
300010031169O4