

# **KRÓTKA HISTORIA TEATRU W EUROPIE**

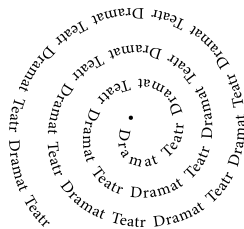
---

**2**

# DRAMAT – TEATR

pod redakcją  
Janusza Deglera

**36**



Dramat • Teatr

JÓZEF KELERA

# KRÓTKA HISTORIA TEATRU W EUROPIE

---

TOM DRUGI

Wrocław 2023  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego  
Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Redaktor serii: Janusz Degler  
Opracowanie redakcyjne: Irena Szymaniec  
Redaktorka prowadząca: Monika Blige  
Korekta: Stanisława Trela  
Indeks nazwisk: Zofia Smyk, Patrycja Augustyniak  
Wybór ikonografii: Józef Kelera i Monika Blige  
Opracowanie graficzne i projekt okładki: Barbara Kaczmarek

Na okładce fragmenty ilustracji reprodukowanych na stronach:  
70, 181, 186, 189, 221, 228, 237, 244

ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 4099

© Copyright by Józef Kelera and Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Wrocław 2023

ISSN 0239-6661

ISBN 978-83-2293768-6  
ISBN 978-83-61835-31-8

Wydawcy:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław  
grotowski-institute.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław  
wuw.com.pl

Wydrukowano w Drukarni JAKS  
jaks.net.pl

## **SPIS TREŚCI**

- I. W stronę prawdy ... 6
- II. W stronę „końca wieku” ... 20
- III. W stronę „sztuki teatru” ... 34
- IV. W stronę MChAT-u ... 48
- V. Awangarda rosyjska ... 64
- VI. Reforma niemiecka ... 80
- VII. Okolice teatru ... 94
- VIII. Reforma francuska ... 100
- IX. Pół wieku w Polsce ... 116
- X. Teatr czasu wojny ... 144
- XI. Dwadzieścia lat po wojnie (1945–1965) ... 154
- XII. W Polsce dwadzieścia lat po wojnie (1945–1965) ... 166
- XIII. Sezon kontrkultury ... 184
- XIV. Lekcje mistrzowskie ... 194
- XV. Świetność polskiego teatru ... 206
- XVI. Koniec tysiąclecia ... 240
- Bibliografia ... 249
- Spis ilustracji ... 258
- Indeks nazwisk ... 264

**I.  
W STRONĘ  
PRAWDY**



1. Czytelnikowi tomu drugiego należy się krótkie przypomnienie sytuacji teatru przed Reformą. A był to teatr nie tylko gwiazdorski. Był też dotkliwie jałowy: jałowo popisowy i jałowo rozrywkowy. W mieszczańskim salonie, który z pełnym jego wyposażeniem detalicznie demonstrował na scenie, bywał również deklamatorski, a całkiem głośno brzmiały w odkurzonych teraz melodramatach<sup>1</sup>; przy tym wcale nie dosyć śmieszny w farsach i operetkach, które w okresie Drugiego Cesarstwa Francuskiego (1852–1870) stały się najbardziej dochodowym gatunkiem widowiska.

Znamię szlachectwa w repertuarze takiego pokroju – oprócz klasyki inscenizowanej na modłę „archeologiczną” – nadal dźwigały owe dobrze skrojone „sztuki z tezą”, chociaż ich „tezy” były na miarę dylematów paryskiego mieszczaucha z połowy XIX wieku<sup>2</sup>. W trzydzieści lat później nie miała część widzów czytających już Emila Zolę, a nawet – strach pomyśleć! – wysoce nieprzystojnego Maupassanta, mogła być przyjmować owe „sztuki z tezą” niby popisy bardzo wytrawnego mówcy, któremu wypada sztuczna szczeka. Mimo to jeszcze w latach siedemdziesiątych jeden z dyrektorów Comédie Française, cytowany już w tomie pierwszym, deklarował dość zarozumiale: „Nie trzeba mi nowych autorów: w jednym roku Dumas, w drugim Augier, w trzecim Sardou, to mi zupełnie wystarcza”<sup>3</sup>.

W środowiskach artystycznych Europy rośnie jednak zniecierpliwienie teatrem takim, jaki jest; narasta wreszcie wyraźny opór wobec tych scenicznych i literackich konwencji, których wzorowym dla Europy ucieleśnieniem wciąż pozostaje praktyka Komedii Francuskiej. Począwszy od lat siedemdziesiątych świadectwem mnożenia się teatralnych herezji o różnych korzeniach są rozmaite „Zapowiedzi Reformy”, które w rozdziale o takim tytule przywołane zostały w tomie pierwszym. Przypomnijmy zatem dwa najważniejsze, jednocześnie występujące zjawiska.

W roku 1874 Meiningerzy wyruszają w swoją szesnastoletnią wielką podróż i pokazują Europie teatr, który od nowa stał się sztuką, ponieważ od nowa stał się całością. Trzy lata później – w roku 1877 – Ibsen wprowadza na czołowe sceny Europy swoją długą, poczynając od *Domu lalki*, serię utworów prawdziwie współczesnych, a przez to traktowanych jako mniej lub bardziej nieprzyzwoite. W tych utworach dociera znowu, po wyjątkowo długotrwałym w Europie nieurodzaju w dramatopisarstwie, do istotnych dramatów egzystencji – nie tylko „mieszczańskiej!” – wymijając po

<sup>1</sup> Mowa o tych melodramatach, które uważano już za „realistyczne”; por. rozdział trzynasty – *Realizm i gwiazdy*, w: Józef Kelera, *Krótką historia teatru w Europie*, tom pierwszy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018 [dalej: tom pierwszy].

<sup>2</sup> Por. *ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 225.

„SZTUKI Z TEZĄ”

ZAPOWIEDZI  
REFORMY

IBSEN

drodze groźne i natrętne pułapki „sztuki dobrze skrojonej”, co od wielu dziesięcioleci wydawało się ludziom teatru prawie niemożliwe.

Nie zapomnieliśmy Wagnera, chociaż nadal sądzimy, że jego udział w przygotowaniu Reformy jest stale przeceniany. Na jego własnej scenie w Bayreuth (od 1876) nie powiodło mu się ucieleśnienie projektowanej „syntezy sztuk” i jeżeli w jakiś sposób oddział na praktykę teatru, to za pośrednictwem Appii, o którym niebawem opowiemy. Pamiętamy, że odnowił tematykę mitów germańskich i legend średniowiecznych, bardziej podatnych na ujęcia o ambicjach poetyckich niż pospolite dylematy mieszczańskie, co najbujniej zagospodarują symboliści. Pamiętamy nawet, że nastrojowo wyciemniał swoją widownię w Bayreuth, notabene amfiteatralną, co też mogło być użyteczne w teatrze symbolistów, zanim jeszcze zabieg wyciemniania widowni został upowszechniony przez całkiem pospolity kinematograf. Ale w pierwszej swojej fazie Reforma poźeglowała w odmiennym kierunku.

Poźeglowała zatem Reforma w stronę prawdy... Jakiej prawdy? Otóż takiej, jaką wyznaczył jej wtedy naturalizm w pełnym rozkwicie, jednak bez swoich pseudonaukowych uroszczeń, które w teatrze nie miały okazji zaistnieć. Byłaby to więc prawda potocznej, ale wnikliwej obserwacji; nieupiększona i nieskażona ideologią, czyli brzydka („życiowa” – powiedziałby Witkacy); przeto zwyczajna i codzienna, ale ukazywana wręcz demonstracyjnie jak na obyczaj tamtej epoki. Tak pojmowana prawda była mniej więcej zgodna z programem Emila Zoli, który od wielu lat darzył teatr uczuciem tyleż gorącym, co nieodwzajemnionym (jego własne dzieła dramatyczne bywały uporczywie nieświatne). Mimo to Zola dopiął swego jako trybun i publicysta: jego sławny *Naturalizm w teatrze* (wydanie książkowe serii felietonów w roku 1881) długo wprawdzie pozostawał potęgą na papierze, ale były to wywody tak druzgocące dla ówczesnego „starego teatru”<sup>4</sup>, że bezpośrednio ich oddziaływanie – rażenie z bliska! – silne zwłaszcza w środowisku młodych literatów i artystów, i kandydatów na artystów na paryskim bruku – wydało owoce dość powszechnie uznawane za właściwy początek Wielkiej Reformy Teatru.

Uznajemy przeto za właściwy początek Reformy – skoro początek musi być zdarzeniem i powinien mieć swoją datę dzienną – pierwsze przedstawienie w sławnym niebawem Théâtre Libre André Antoine’a (1858–1943) w dniu 30 marca 1887 roku.



WAGNER

ZOLA

André  
Antoine

<sup>4</sup> Od tej pory raz po raz jakiś „nowy teatr” będzie wojował najzacieklej z jakimś „starym teatrem” i odwrotnie...



**III.  
W STRONĘ  
„SZTUKI TEATRU”**



OŚWIETLENIE

**1.** Bardzo istotne dla przeobrażeń Reformy okażą się też wkrótce zmiany w wyposażeniu sceny czołowych teatrów Europy, przy czym decydująca będzie teraz modernizacja oświetlenia. W znakomitym szkicu o Appii przypomina o tej właśnie zmianie świetny scenograf i nie mniej świetny eseista Jan Kosiński: w roku 1879 „Edison zapala pierwszą żarówkę (w pierwotnej wersji niezbyt wiele warta)”<sup>50</sup>. A oto jak postrzega bezpośrednio dla teatru następstwa amerykańskiego wynalazku Denis Bablet:

Od 1880 do 1887 pięćdziesiąt głównych teatrów europejskich otrzymuje wyposażenie elektryczne i to nowe źródło oświetlenia przyczyni się do radykalnego przeobrażenia estetyki spektaklu teatralnego: demaskuje próżność śmiechu wartego złudzenia optycznego, dostarcza nowego środka wyrazu<sup>51</sup>.

ZŁUDZENIE  
OPTYCZNE

Bablet ma tu na pewno sto procent racji<sup>52</sup>, chociaż cokolwiek lekceważy różnicę perspektyw: teatrologa piszącego w latach siedemdziesiątych XX wieku i ludzi teatru starszych od niego o lat mniej więcej dziewięćdziesiąt; a wśród tych odpowiednio starszych niewielu było przecież takich, którym od pierwszego zetknięcia się z żarówką już całkiem „śmiechu warte” mogło się być wydać to wiekowe „złudzenie optyczne”, czyli iluzja przestrzeni trójwymiarowej – malowanej uparcie na kulisach i prospektach.

W owej chwili, kiedy brutalnie zaatakowała je amerykańska z pochodzenia żarówka, „złudzenie optyczne” na scenach całej Europy liczyło sobie bez mała trzysta lat! Było ongiś cudownym wynalazkiem baroku i przetrwało – choć poszarpane tu i ówdzie – kolejne zmiany oświetlenia: od świec łożowych i lamp oliwnych – poprzez wszystkie możliwe udoskonalenia owych lamp w następnych modelach (generacjach) ulepszanych stale palników – aż po światło gazowe, też modyfikowane na użytek sceniczny (popularne światło „kredowe”) niemal do końca XIX wieku. Dopiero zderzenie z prozaiczną żarówką miało się okazać śmiertelne dla cudownego znaleziska baroku. Ale myliłby się ten, kto by sądził, że śmierć „złudzenia optycznego” nastąpiła tak nagle, jak śmierć wskutek wypadku samochodowego.

BAYREUTH

Nastał raczej szczególny okres współzycia lub współistnienia złudzenia z żarówką; w wielu teatrach – nawet najlepiej wyposażonych – był to okres dosyć długi i raczej nieśmieszny; z biegiem czasu trudny już do zniesienia tam zwłaszcza, gdzie teatr mierzył się z poezją i wysokim zamysłem artystycznym. A tak właśnie bywało w Bayreuth – i za życia

<sup>50</sup> Jan Kosiński, *Appia, scenograf-muzyk*, [w:] Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, tłum. Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska, wybór i noty Janina Hera, wstęp Jan Kosiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 6.

<sup>51</sup> Bablet, *Współczesna reżyseria...*, s. 46.

<sup>52</sup> O niebezpieczeństwach posiadania nadmiaru racji por. Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dумы i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, przedmowa Andrzej Kuśniewicz, Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1980.

maestra Wagnera, i długo jeszcze po jego śmierci (1883), zatem w teatrze prowadzonym przez Cosimę Wagner ściśle wedle zaleceń zmarłego małżonka. Kiedy więc po raz pierwszy przybył do Bayreuth dwudziestoletni wtedy student, muzyk i po trosze rysownik, a nade wszystko wielbiciel Wagnera, Adolphe Appia (1862–1928), wciąż jeszcze oglądał śpiewaków na tle owych malowideł; po staremu „złudzeniowych”, a brutalnie teraz gwałconych przez żarówki; przy czym ruch sceniczny, gest i działanie aktora nie miały żadnego związku z muzyką, która – tak to już wtedy odczuwał Appia – powinna wszystkim tutaj rządzić. Wielbiciel Wagnera mógł być przerażony...



Adolphe Appia

**2.** Szwajcar, urodzony w Genewie i piszący po francusku, chociaż myślący tak jakby składnią i idiomem niemieckim<sup>53</sup>, oprócz długotrwałych studiów muzycznych Appia gruntownie zgłębia wiedzę teatralną podczas wieloletnich kolejnych praktyk na czołowych scenach (Wiedeń, Drezno, Bayreuth). Jego pierwsze scenograficzne projekty odrzucone zostaną właśnie w Bayreuth, gdzie budzą co najmniej zdziwienie albo nawet duże zdziwienie. Niezrażony, za to zupełnie pewny swoich bardzo gruntownych przemyśleń i wniosków, już w roku 1895 Appia wydaje w Paryżu nieduże dziełko, właściwie broszurę, w której tłumaczy – bardzo zwięźle, ale dość precyzyjnie – jak naprawdę powinna wyglądać skojarzona z muzyką *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego* (w oryginale: *La mise en scène du drame wagnérien*). I tak się zaczyna obcowanie Europy z myślą teoretyczną jednego z najwybitniejszych twórców i prawodawców Wielkiej Reformy Teatru.

Tekst wydany w Paryżu okazuje się niebawem czymś w rodzaju konspektu albo zwięzłego (niemal do przesady) zapisu głównych myśli autora. Bo wywód Appii budowany jest jak logiczna dysertacja, a przynajmniej tak właśnie chciałby go autor przedstawić. W cztery lata po wydaniu owej paryskiej broszury, a więc w roku 1899, ukaże się zatem – teraz w Monachium i od razu w przekładzie niemieckim – rozwinięcie i dopełnienie tekstu paryskiego jako *Muzyka i inscenizacja* (*Die Musik und die Inszenierung*). I to jest jedno z głównych dzieł Appii, w którym znajdujemy już trzon teorii szwajcarskiego muzyka-scenografa<sup>54</sup> w okresie jego urzeczona Wagnerem.

MUZYKA  
I INSCENIZACJA

<sup>53</sup> Jak to ciekawie wywodzi Jan Kosiński, zob. Kosiński, *Appia, scenograf-muzyk...*

<sup>54</sup> Tak określa go Kosiński, *ibidem*.

# IX. PÓŁ WIEKU W POLSCE



**1.** Już w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku obserwujemy zjawisko, które trzeba określić jako zmianę geografii polskiego teatru. Nie będzie to zmiana trwała, ale przez lat bez mała dwadzieścia to, co twórcze i śmiałe w polskim teatrze i dramacie, rodzić się będzie nie w Warszawie, lecz w Krakowie... W mieście niedużym wtedy i niebogatym; w dzielnicy rozbiorowej nazwanej Galicją, a kojarzonej w owym czasie głównie z nędzą. (*Nędza Galicji w cyfrach...* – to początek długiego tytułu słynnej książki Stanisława Szczepanowskiego, która już od roku 1888 taką czyniła Galicji reklamę). Bardzo niezwykle paradoks galicyjski polegał jednak na tym, że najuboższy z trzech zaborów, po wielokroć upośledzony gospodarczo i zapóźniony w przeobrażeniach społecznych<sup>197</sup>, mógł korzystać na przełomie XIX i XX wieku z najszerzego, niewyobrażalnego w pozostałych obu zaborach marginesu wolności.

GALICJA

Taki margines wymusiła na Austrii jej sytuacja polityczna. Po kolejnych klęskach wojennych (najbardziej dotkliwa porażka w wojnie z Prusami, 1866) zagrożona rozpadem, przeobrażona w Austro-Węgry (od 1867), po wieloletnich targach na wysokim szczeblu przyznała Galicji dość daleko idącą autonomię<sup>198</sup> – z Sejmem Krajowym obradującym we Lwowie, z językiem polskim w sądach i urzędach (w Galicji Wschodniej dopuszczono do używania w urzędach także język ukraiński), z polskim wreszcie szkolnictwem wszystkich szczebli – aż po dwa świetne uniwersytety: Jagielloński w Krakowie i Jana Kazimierza we Lwowie.

AUTONOMIA

MARGINES  
WOLNOŚCI

Ów galicyjski margines wolności poszerzał się jeszcze w miarę użytkowania – najwyraźniej w tym, co mogło być uznane za dopuszczalne w mowie i piśmie. Około roku 1900 zakres wolności był już taki, że można było w tej prowincji głośno mówić i pisać o tym wszystkim, „co się komu w duszy gra” – byle nie zaczepić zbyt mocno i nazbyt jawnie o osobę cesarza i instytucję Kościoła. Tu więc wybuchła z całą siłą Młoda Polska; stąd wymaszerują po ćwierci wieku Legiony; to nam tłumaczy zmianę, choć nietrwałą, która dokonała się w geografii polskiego teatru<sup>199</sup>.

PAWLIKOWSKI

**2.** W Krakowie otwiera zatem polski rozdział Reformy Tadeusz Pawlikowski (1861–1915). Ziemiańin galicyjski, teatroman i znawca ówczesnego teatru w Europie, przez kilka lat nawet recenzent krakowski – choć nie aż tak surowy jak Copeau – w roku 1893 (data graniczna w polskim teatrze) obejmuje dyrekcję Teatru Miejskiego, który wprowadza właśnie wtedy do nowego gmachu; szesnaście

<sup>197</sup> Por. Witold Kula, *Historia gospodarcza Polski w dobie popowstaniowej, 1864–1918*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1947.

<sup>198</sup> Por. Henryk Wereszycki, *Historia polityczna Polski w dobie popowstaniowej 1864–1918*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1948.

<sup>199</sup> Podobna zmiana nastąpi siedemdziesiąt lat później...