

Z ŻAŁOBNEJ KARTY

ZENOBIUSZ STRZELECKI

IWO GALL
BUDOWNICZY TEATRU



„Jestem zwolennikiem teatru aktora, jako istoty, treści i sensu teatru, następnie autora, na trzecim miejscu dopiero — scenografa; głównym elementem scenografii jest kostium aktora“. Takie credo plastyka może się wydawać dziwne, ale Galla trudno byłoby uważać za dekoratora teatralnego jedynie, przeciwnie, miał największe prawo do nazwy inscenizatora, bo był scenografem i reżyserem. I jako inscenizator i teoretyk teatru rozdzielał role aktorom, dramaturgom, scenografom, uważając że aktor jest elementem podstawowym, bo interpretuje tekst, stwarza rytm, jest elementem plastyki przez kostium i ruch.

Ale działalność Galla nie ograniczała się do samych zagadnień inscenizacyjnych — ogarniał całość tej dziedziny, której na imię sztuka teatralna, od architektury budynku i urządzeń sceny do najdrobniejszego rekwizytu czy formy krzesła w garderobie. Budował teatr od fundamentów: od wychowania aktora i konstrukcji przestrzeni, w której miał pracować i tworzyć. Tak pojmowali teatr Wyspiański i Schiller. I Gall był niewątpliwie ich kontynuatorem. Może nie miał skłonności do monumentalności i masowości — pociągał go raczej teatr kameralny, w którym aktor jest dobrze widoczny i słyszalny, a więc występujący w najbardziej dla siebie korzystnych warunkach. Ale linia Galla jest wyraźnie przeciwstawna kierunkowi naturalistycznemu w aktorstwie i architekturze ze sceną pudełkową i dekoracją iluzjonistyczną. Zawsze budował przestrzeń umowną i syntetyczną, stworzoną dla gry aktora komponującego i dbającego o plastykę ciała, z podestami i widocznymi zmianami dekoracji — wyraźny teatr, łączący misteryjne niemal przeżycia z komediowo dell'artesowskim pokazem. Tej zasady trzymał się od chwili wstąpienia do „Reduty“ aż do swoich ostatnich inscenizacji, a to nie było łatwe.

Wydaje mi się, że pod względem inscenizacyjnym szczytowym osiągnięciem było przedstawienie *Jak wam się podoba* z 1947 r., bo zrealizowane przez aktorów ze studia Galla, z dekoracją podestową, białą, niemal abstrakcyjną, lecz służącą grze i ekspresji aktora, zmienianą widocznie. Natomiast swoich marzeń architektonicznych Gall nie zrealizował, to znaczy nie zbudował owego Teatru czy też Teatru Białej Ściany, o których pisał już trzydzieści lat temu i z których nie zrezygnował do ostatniego momentu.

Gall jest więc bardzo wyraźną indywidualnością teatralną, człowiekiem świadomym swoich celów i konsekwentnie te cele realizującym, pomimo najcięższych warunków pracy na prowincji czy też w biednych teatrach stolicy. Niewątpliwie inni mieli większe osiągnięcia scenograficzne, reżyser-

skie, pedagogiczne czy teatrologiczne, ale chyba jeden Gall wszystkie te dziedziny połączył w swoim mózgu, sercu i rękach w jedną całość. Był artystą teatru, artystą sztuki specyficznie teatralnej, choć łączącej różne dziedziny. Szukał nowej twórczej formy i szukał zrozumienia u widzów.

Teatralna droga Iwo Galla zaczęła się tam, skąd wyszedł również Frycz, Schiller, Osterwa — z krakowskiego Zielonego Balonika, w którym brał udział jako uczeń gimnazjalny. Ale zamiłowanie do teatru zdradzał jeszcze wcześniej, bo jako dziesięcioletni chłopiec „wystawił“ *Kościuszkę pod Racławicami* z figurkami własnoręcznie malowanymi — jak o tym sam pisze — na scenie własnej konstrukcji i z tekstem improwizowanym. Potem, mieszkając jakiś czas w Wiedniu, Gall projektował dekoracje do *Hamleta*, którego premiera odbyła się w Neue Wiener Bühne w 1914 r.

Już po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Gall zorganizował wystawę swoich prac scenograficznych; wzbudził zainteresowanie Józefa Sosnowskiego, który zaproponował młodemu malarzowi zaprojektowanie dekoracji do *Horsztyńskiego*. Premiera odbyła się w 1921 r. w Teatrze im. Słowackiego.

Ale prawdziwa praca teatralna zaczęła się dla Galla dopiero w „Reducie“ w Warszawie od 1922 r.

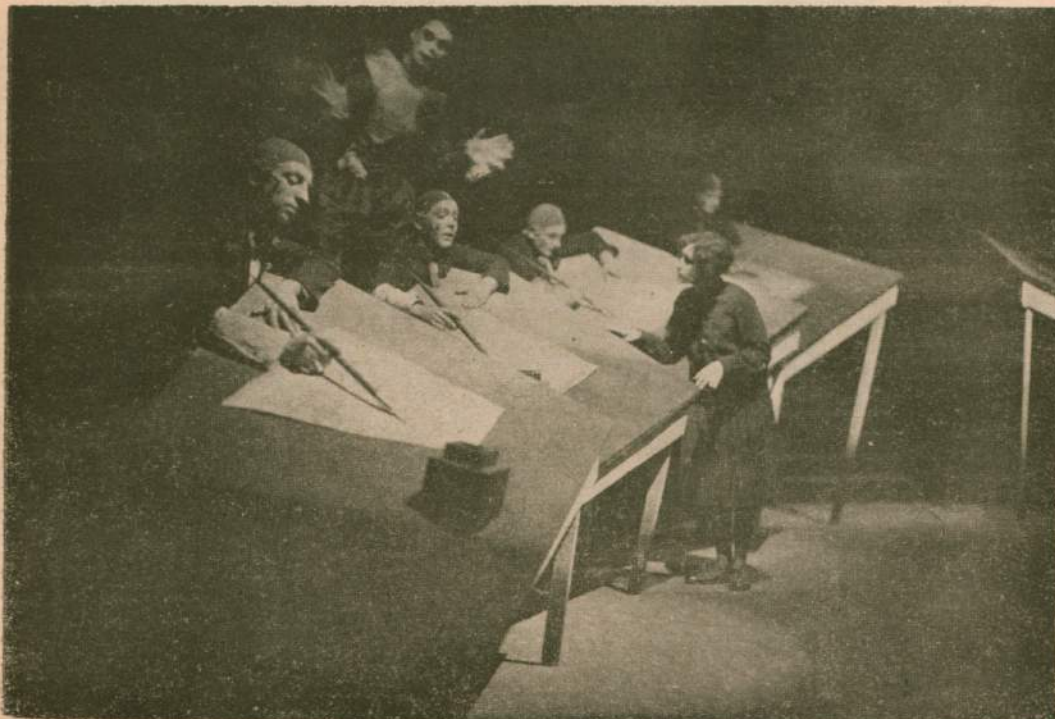
Z „Redutą“ współpracowało wielu scenografów dorywczo; Gall należał do zespołu niemal od początku do końca. Szerokie jego zainteresowania odpowiadały Osterwie, który chciał — szczególnie od malarza — zżycia się z zespołem aktorskim, poznanie specyfiki tego zawodu — słowem współpracy a nie malarskiego projektu jedynie.

Osterwa nie miał jasnych i sprecyzowanych poglądów na scenografię. „Lubił dekorację zbliżoną do autentyczną — jak pisze Gall — w takim stylu czuł się najlepiej. Ale nie zabraniał dekoratorom pewnych eksperymentów — byle nie idących zbyt daleko, byle związanych ze sztuką, z jej epoką i konwencjami“. To raczej program „na nie“ — nie wyznacza żadnej drogi. „Ale Osterwa — pisze dalej Gall, — mając wielki wpływ artystyczny, w sensie całokształtu teatru, na ludzi z którymi pracował, nauczył wielu scenografów podejścia do kompozycji scenografii przez analizę utworu dramatycznego, przez organizację sytuacji postaci na scenie, wreszcie przez ujawnienie istotnej atmosfery, jaką powinna stwarzać przestrzeń sceniczna niezależnie od form jakie jej nada artysta scenograf“.

Również bezprzykładnie głęboki, niemal religijny stosunek Osterwy do sztuki teatralnej, jego dyspozycje estetyczne (estetyzujące) spowodowały, że pragnął, aby wszystko było wysoce artystyczne. Gallowi powierzył rolę kierownika plastycznego „Reduty“. „Każdy szczegół był nieważny, czegokolwiek bądź by dotyczył, dopóki nie przeszedł przez filtr malarsko-estetyczny omfaloskopii Galla; afisze, ubiór, maski, stół obiadowy, krzesło, wygląd widowni, etc.“ (Orlicz, str. 139). Gall projektował więc nie tylko dekoracje i kostiumy, lecz również stoliki, krzesła, szafy, które stanowiły wyposażenie garderób aktorskich. W Wilnie Gall projektował przebudowę proscenium dla zbliżenia aktora do publiczności, połączenia sceny z widownią.

Z tego okresu dokumentów fotograficznych czy projektów, na których można by oprzeć charakterystykę stylu plastycznego, zachowało się bardzo mało. Roli tak istotnej

TEATR „REDUTA“ w WILNIE: SEN Kruszevskiej. Inscenizacja, reżyseria i scenografia: Iwo Gall. W głębi Edmund Wierciński (Pajac), na pierwszym planie — Halina Gallowa (Dziewczynka). Rok 1927



TEATR im. BOGUSŁAWSKIEGO W KALISZU:
ROZA Zeromskiego. Inscenizacja, reżyseria i scenografia: Iwo Gall, Rok 1937

jak w Teatrze im. Bogusławskiego scenografia w „Reducie“ nie odegrała — dlatego że kierunek „Reduty“ przeciwny był widowiskowości, i dlatego również, że skromne środki finansowe nie pozwalały na rozbudowę dekoracji, liczną komparserię... Później, w okresie wileńskim, „Reduta“ często grała na małych scenkach i dekoracje trzeba było dostosowywać do tych ciężkich warunków.

Ale te trudności były czasem przewalczane przez Galla w sposób wysoce artystyczny i pomysłowy. W *Sędziach* zbudował rodzaj tryptyku: w środku gospodę, po lewej alkierz, po prawej komora Jewdochy. Te trzy części były przedzielone drzwiami; fragmenty ścian określały przestrzeń. Światło symboliczne: czerwone, fioletowe, żółte, jeszcze bardziej podkreślało misteryjny kierunek inscenizacji.

W *Zaczarowanym kole* Rydla Gall rozwiązał bardzo pomysłowo las aktu pierwszego: drzewa zrobiono z pluszu czarnego, zielonego i fioletowego, naciągniętego na krańcach na dwa cyrkle drewniane, z których jeden przykręcano do podłogi, a drugi podciągano w górę pionowo lub skośnie, uzyskując las kolorowych, trójwymiarowych rur, co sprawiało, podobno, wrażenie fantastyczne. Zmiany były bardzo łatwe i szybkie — wystarczyło opuścić przykręcone do podłogi dolne cyrkle, pochwę pluszową zarzucić na rurę wyciągu i wszystko unieść w górę. Zmiana pokazana była publiczności przy lekko ściemnionych światłach, bo Gall uważał, że należy „rozwiązywać wszystko, co jest sztuką, na oczach i widoku ludzkim: przyznanie się uszlachetnia, a nie obniża“ (*Budowniczy tła scenicznego*, str. 88).

W 1927 r. wystawiono w Wilnie *Sen Krużewskiej*. Inscenizacja jest głośniejsza niż sztuka. Zrealizowali ją Wierciński (który grał również rolę Pajaca) i Gall. Dekoracje wykazują bardzo wyraźnie kierunek kubistyczny, z pewnymi tendencjami ekspresjonistycznymi, umotywowanymi koszmarnym snem bohaterki. Przedstawienie to spowodowało rozłam w „Reducie“. Część zespołu odeszła z Wiercińskim do Poznania. Gall został, ale wkrótce potem i reszta zespołu się rozpadła.

W 1928 r. Gall był kierownikiem i pedagogiem Hebrajskiego Studia Dramatycznego. „Reduta“ była tym dla Galla, czym Teatr im. Bogusławskiego dla Pronaszki — podstawą rozwoju artystycznego, decydującą próbą sił. Warunki Galla może były trudniejsze — od strony plastycznej Osterwa był gorszym partnerem niż Schiller. Można nawet powiedzieć, że poglądy kierownika zespołu „Reduty“ i kierownika plastycznego były dość różne, szczególnie w dziedzinie scenografii: Gall teatralizował, syntetyzował, a Osterwa grał z czwartą ścianą. Te trudności, a niewątpliwie i mniejszy talent plastyczny Galla, spowodowały, że jego scenografia nie jest odkrywczą kompozycyjnie czy kolorystycznie — podobnie jak prace Appii, Craiga, Piscatora — ale może być przykładem zespolenia dramatu, gry aktorskiej i konstrukcji scenicznych, słowem przykładem scenografii inscenizacyjnej o funkcji utylitarnej przede wszystkim.

W tym okresie Gall inscenizował kilka widowisk w plenerze: w 1924 r. — *Misterium Pasyjne* na dziedzińcu Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, później na zamku w Nowogródku i w Krzemieńcu na Górze Królowej Bony. W plenerze grała również „Reduta“ *Księcia Niezłomnego*, docierając z tym spektaklem do najmniejszych miast kresów wschodnich.

Gall nie przerywał również pracy malarzkiej. M.in. razem z Wacławem Borowskim malował kaplicę Kościelskich w Mirosławiu.



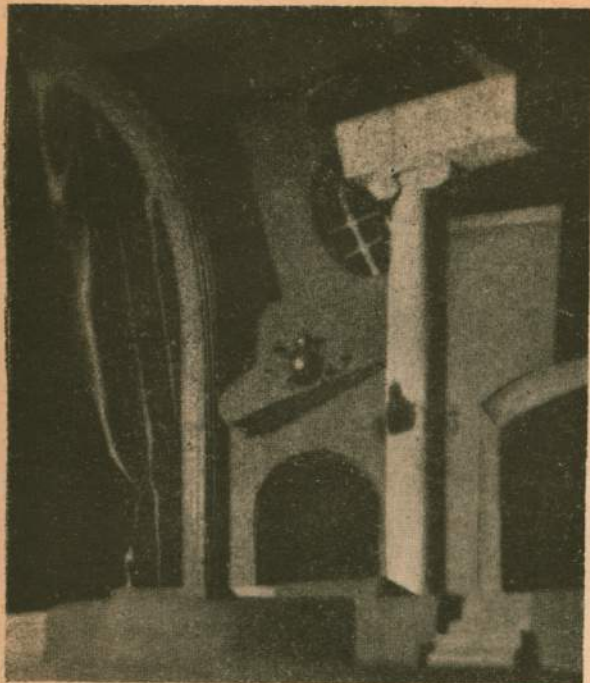
W 1931/32 Gall był scenografem w Teatrze „Ateneum“ w Warszawie. Projektował m.in. scenografię do *Zemsty* (z Jaraczem w roli Rejenta). Dekorację charakteryzują fragmenty ścian o sylwetce jakby symbolicznej, pokój Rejenta miał ściany o liniach gotyckich (świętoszkowatych?). Podobnie scharakteryzował tę postać Daszewski w słynnej inscenizacji lwowskiej. Meble również były komponowane i architektoniczne (a nie autentyczne). Duża prostota tej dekoracji, zachowanie geometrycznej bryły, spokój kolorystyczny, skupienie wszystkich elementów na podeście — to typowe cechy gallowskiej scenografii.

Ale tak jak w „Reducie“ Iwo Gall nie mógł ograniczyć się do owej trzeciej roli, którą scenografią przeznaczał, podobnie i teraz szukał szerszego wyżycia artystycznego, choćby w najcięższych warunkach. Do samej wojny będzie pracował jako dyrektor teatrów, reżyser, scenograf, pedagog młodych aktorów. W latach 1933—35 był dyrektorem teatru w Częstochowie, w 1936 — Teatru Powszechnego na przedmieściach Warszawy, od 1937 do 38 — w Kaliszu i przed samą wojną wrócił z powrotem do „Ateneum“ w Warszawie. Wszędzie przejawiał olbrzymią ambicję artystyczną, zakładał studia, przebudowywał sceny, dawał repertuar bardzo ambitny w wartościowych inscenizacjach zawsze na tych samych zasadach artystycznych: zawsze skromne ale wyszukane.

Nie opuszczają go marzenia. Z roku 1931 pochodzi broszura Galla *Budowniczy tła scenicznego*. Ideą przewodnią tej pracy jest przeciwstawienie się teatrowi pudełkowemu: „Musimy się oderwać od ściany i zerwać z pudełkiem, do którego zagląda się bezwstydnie od trzystu z górą lat, odsłaniając tę jego ścianę, o której mówimy kurtyna“; przeciwstawienie się dekoratywności i maszynizmowi: „Przerost maszyny skierował zainteresowania w inną stronę. Człowiekiem zdolnym skierować teatr na drogę, od której oderwała go maszyna, powinien być ów, tak nazwany przeze mnie, budowniczy tła scenicznego“. Na tę wypowiedź należy zwrócić szczególną uwagę. Gall-inscenizator uważał aktora za podstawę teatru, za jego istotę, ale rolę organizatora teatru powierzał „budownicemu“. Nowy teatr — Iteatr — powinien być raczej kameralny niż wielki, bo „dopiero w takich warunkach (kameralnych — u.m.) spostrzegamy te najsubtelniejsze przemiany przeżywania, gdzie niemal tętno serca staje się u aktora na dystans wyczuwalne (...) z chwilą zwiększenia przestrzeni, otaczającej aktora, pierwszą zmianą, jaką zauważymy, będzie odruchowa zmiana form wewnętrznych przeżywania na formy zewnętrzne“. Słowem chodzi o to, ażeby aktora zbliżyć do widza, ażeby nie zmuszać go do grania w głębi sceny, lecz na proscenium (bliżej) różnie formowanym, zależnie od potrzeb inscenizacji, z wej-



TEATR ATENEUM W WARSZAWIE: ZEMSTA
Fredry. Stefan Jaracz (Rejent). Inscenizacja i reżyseria: Stefan Jaracz, scenografia: Iwo Gall.
Rok 1931



Iwo Gall: scenografia do *Trzech wieków w dworze polskim* (wieczór jubileuszowy 30-lecia pracy artystycznej Stefana Jaracza w Teatrze Wielkim w Warszawie, rok 1935)

ściami nie tylko z tyłu i boków, lecz również z przodu, jakby od widowni (takie wejścia istnieją w londyńskim Old Vicu).

Ale jak ów „budowniczy“ ma zorganizować tę scenę, ażeby służyła aktorom? Gall odpowiada: „Mam długi szereg przykładów, świadczących dobitnie o tym, że organizując pracę w teatrze — trzeba koniecznie scenę zaopatrzyć w pewne niezbędne przedmioty, które by w niczym nie kępowały pomysłów dekoracyjnych dla danej sztuki, a które służyłyby wyłącznie i jedynie do pracy aktorskiej, jako ułatwiające pewne plastyczne wyczucie i rozumienie treści i pomagające do pamięciowego opanowania tekstu.

Przedmiotami tymi przede wszystkim są różnego rodzaju i rozmiaru podesty i stopnie, kuby, równie pochyłe, itp.; materiał to bardzo ciekawy dla pracy reżysera, nie tylko na terenie studia, ale i teatru, dający dzięki swoim niedocenionym a istotnym zaletom możliwość wydobycia maksimum artystycznej wartości z treści opracowywanej, jak również z aktora, dla którego zmiana poziomów i odpowiednio regulowane poruszanie się jego podczas prób — nazwijmy je analitycznymi — daje opanowanie treści nie tylko pamięciowe, ale przede wszystkim rozumowe“.

Taką scenę funkcjonalną i artystyczną przeciwstawia Gall scenom z dekoracjami bardziej lub mniej iluzyjnymi, od Bibienów, poprzez Burckhardtów, aż do Baksta.

I opierając się na swojej praktyce współpracy z aktorem, Gall tworzy projekt sceny pionowej: „Scena ta nie posiada żadnej ramy, czyli okna przez które widz patrzy, bowiem szerokość jej równa się szerokości sali, w której się znajduje“. Scena ma trzy kondygnacje — „podstawa, następnie dwa wzniesienia, każde z nich ponad miarę wzrostu człowieka, kończąc się wysoką, prawie prostopadłą, gładką ścianą; głębi jako takiej ta scena nie posiada, natomiast szerokość wzniesień nie w głąb, ale wzdłuż jest znaczna.

Wzniesienia dzielą się na następujące: najniższe — które zarazem jest podstawą sceny, podzielone na pięć zasadniczych pasm złożonych z kilkudziesięciu ruchomych części podłogi dla dowolnego formowania jej układu, następnie wzniesienie wyższe, jednopasmowe, będące stałą częścią architektury tej sceny, posiadające również ruchomą podłogę, wreszcie trzecie wzniesienie tej samej formy co drugie, z tą jednak różnicą, że podzielone jest na trzy części, wsuwające

się w ścianę stanowiącą tło, z którą tworzy jednolitą, prawie pionową płaszczyznę“.

Z chwilą wsunięcia trzeciego wzniesienia w ścianę tła, drugie wzniesienie pogłębia się o jedno pasmo w głąb, czyli o tyle, ile miejsca zabierało poprzednie wzniesienie. Z jednego ze szkiców Galla wynika, że na tę tylną ścianę-tło może być rzucona projekcja.

Scena ta posiada kilkanaście stałych wejść i kilkadziesiąt możliwych w miarę potrzeb inscenizacyjnych; pozbawiona dekoracji i zasłon, jak też i kurtyny, posiada niezmiernie bogaty aparat oświetleniowy.“

Wygląd zewnętrzny teatru, a właściwie Teatru jest równie konkretny w wizji Galla:

„...olbrzymi, strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, przypominający swą formą raczej cokół wyczekujący na swe przeznaczenie; u dołu pomiędzy wieżami, ujmującymi trzy kondygnacje, białe, kamienne schody, wygodne, szerokie, niskie w stopniowaniu. Dom ten zwraca o tyle uwagę, że każda z jego fasad, których jest cztery jednakowych — innej jest barwie przeznaczona — a mianowicie: południowa — złotej, wschodnia — błękitnej, zachodnia — czerwonej, północna — srebrnej.“

Koncepcja architektury teatralnej Galla — może początkowo szokująca — jest w gruncie rzeczy bardzo bliska ideom wielkich reformatorów teatru. Podobnie jak Appia, Craig i Fuchs — Gall, idąc własną drogą, inną, bo bardziej praktyczną niż teoretyczną, wyciągając wnioski z własnych doświadczeń pracy z aktorami, doszedł do rezultatów podobnych: do przestrzeni zabudowanej rytmicznymi bryłami geometrycznymi — jak Appia, do symbolicznego znaczenia form, kierunków, gestów — jak Craig, do sceny reliefowej, zbliżającej aktora publiczności — jak Fuchs. Ale ta styczność jest oparta na podobieństwie idei, a nie naśladownictwach. Te idee są wynikiem konkretnej wiedzy o aktorze, plastyce, dramacie i publiczności, zrodziły się podczas wielu lat pracy, są wynikiem obserwacji, myślenia, wnioskowania, syntetyzowania, poszukiwania istoty zagadnienia sztuki teatralnej, którą Gall, podobnie jak wielcy reformatorzy, rozumiał jako sprawę najgłębszą, najświętszą i najbardziej społeczną. Iwo Gall nie jest tak wielki i zna-

ny jak wielcy reformatorzy, lecz równie ambitny i wzniosły.

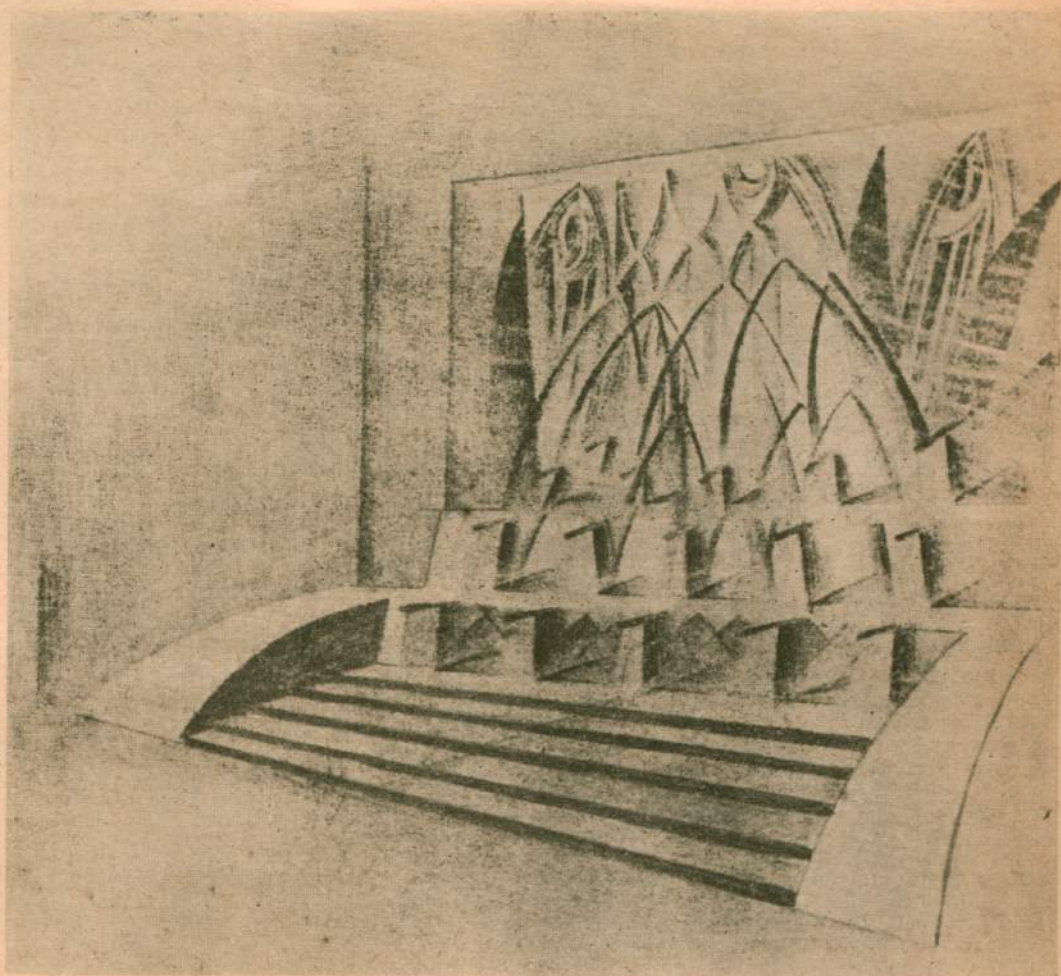
Gall i Franciszek Siedlecki to nieliczni przedstawiciele polskiej linii inscenizacyjnej w teatrze, przeciwstawiający się linii malarzkiej znacznie bogatszej, której sam Wyspiański dał początek, a kontynuowali Frycz i Drabik.

Podczas wojny 1939—45 Gall stworzył w Warszawie konspiracyjne studio architektoniczno-teatralne i dramatyczne. Zaraz po wojnie w 1946 r. wystawił w Krakowie w skromnej salce Siostr Miłosierdzia sztukę Rittnera *W małym domku*. „Widzów posadzono na scenie, aktorzy grali na widowni — bez dekoracji i z najkonieczniejszymi tylko rekwizytami. W przerwie między pierwszym a drugim aktem stawia służąca na komodzie bukiet kwiatów, ma on zaznaczyć zmianę w duszy Maryni, jej miłość. W akcie trzecim na stole leży książka do nabożeństwa i krzesła ustawione są inaczej. (...) Koncepcja reżyserska wydobywa ze sztuki kameralnej taką głębię, że wznosi ją aż do wyżyn teatru monumentalnego“ (K. Grzybowska, „Teatr“ Nr 3, 1946 r.).

Znow prostota środków, głębsze znaczenie rekwizytu, które przedmiot podnosi do rangi artystycznej, symbolicznej, znowu odejście od pudełka sceny i pierwsze formowanie polskiego teatru w kole widzów, który dziś na zachodzie znajduje wielu zwolenników a nawet staje się modny.

W 1946 r. Gall objął dyrekcję Teatrów Wybrzeża (Gdańsk, Gdynia, Sopot). Doprowadził teatry do jakiegoś porządku, stworzył — jak zwykle — studio teatralne i dał wiele bardzo interesujących przedstawień, zawsze trzymając się jednego kierunku, zawsze budując przedstawienie w oparciu o te same idee artystyczne.

Jak już pisałem, Gallowi nie udało się zrealizować swojej koncepcji architektury teatralnej. Ale wszystkie przedstawienia realizował w ten sposób, jakby to robił mając swój wymarzony teatr. Z licznych jego inscenizacji na Wybrzeżu wybierzmy dwie, które wydają mi się najbardziej ciekawe i reprezentacyjne i które zyskały duże uznanie publiczności i krytyki; mam na myśli



Iwo Gall: ilustracja z książki *Budowniczy tła scenicznego*

Balladynę Słowackiego i *Jak wam się podoba* Szekspira.

Balladynę realizowano dotychczas dosyć iluzjonistycznie; zarówno Ruszczyk w Teatrze Polskim w 1914 r. jak i Stryjeńska w Krakowie w 1927 r., jak i różne późniejsze. Wysiłek dekoratorów szedł w kierunku wyczarowania lasu i prasłowiańskiej architektury. Scenografia Galla jest inscenizacyjna a nie dekoratorsko-malarska.

Balladynę bardzo trafnie zanalizował Puzyna w „*Odrodzeniu*“ z 1947 r.: „Podstawą całej koncepcji inscenizacyjno-dekoracyjnej jest przyjęcie wspólnej dla wszystkich aktorów sceny jednoczesnej. Wobec przerzucania się wątków dramatu z miejsca na miejsce umożliwiło to prowadzenie akcji scenicznej bez ciągłego cięcia jej kurtyną, zarazem jednak stawiło przed realizatorem trudność zamknięcia potencjalnie w jednych ramach aż czterech dekoracji: lasu, chaty Wdowy, chaty Pustelnika i zamku. Gall rozwiązał tę sprawę nader ciekawie. Rozbudował scenę wzwyż nie zaś w głąb, tworząc konstrukcję trójpoziomową, nasuwającą analogie z tzw. sceną pionową (...) Obie górne kondygnacje, o charakterze czterech równi pochyłych, zbiegających się pośrodku, pokryte zostały lasem stylizowanym (...) Na poziomie najniższym umieścił Gall pośrodku grotę Pustelnika, po obu zaś stronach sceny, właściwie w szyi scenicznej fragmenty dwu innych dekoracji: portal zamku oraz świetny wycinek chaty Wdowy, gdzie ściana z oknem przecięta została ukośnie, tak że cięcie wypadło prawie po przekątnej okna. Takie rozwiązanie sceny umożliwiło akcję sceniczną w kręgu dwu światów o swoistej autonomii, choć zazębiających się nieustannie: w królestwie Goplany — na kondygnacjach górnych — i świecie ludzi na poziomie najniższym“.

Ta inscenizacja *Balladyny* potwierdza słuszność założeń koncepcyjnych sceny omawianej w broszurze.

*

Do *Jak wam się podoba* Gall zbudował dekorację na małej obrotówce (nakładana tarcza). Jedna dekoracja przedstawiała dwa wejścia ze schodami pośrodku, druga — teren rozbudowy kubistycznymi podestami: asymetrycznymi bryłami geometrycznymi, jakby nieregularnymi schodami, z których wyrastały maszty; z nich wyprowadzono gałęzie (jakby), które przecinały się ostrołukowo, gotycko. Na środku praktykabel z nieregularnie wyciętym otworem stanowił pieczęć, grotę. Kolor dekoracji jednolicie biało-szary. Kostiumy bardziej kolorowe, ale skromne, proste w rysunku. Zmiany dekoracji dokonywali aktorzy na oczach widzów przez obrót tarczy.

Podobnie jak w *Balladynie*, i w tej inscenizacji Gall dążył do jak największej prostoty dekoracji, do maksymalnej skromności i syntezy, zdecydowanie uciekał od jakiegokolwiek iluzjonizmu, ale równocześnie nie bawił się w teatr, nie robił oka do widzów, nie kpil sam z siebie. Aktorzy Galla, chociaż dalecy od naturalizmu, dalecy od stopienia się z postacią, są jednak aktorami psychologicznymi, przeżywającymi, szczerymi; to nie przeszkadza im bynajmniej w komponowaniu sytuacji na podestach, w komponowaniu ruchu i gestu plastycznego — mają poczucie, że publiczność patrzy na nich, i jako artyści muszą tworzyć obraz syntetyczny a nie naśladowczy. Zresztą z podestami żyli się od pierwszych ćwiczeń w studiu, pomagają im a nie przeszkadzają. Być może, że młodość aktorów tę pracę Galla ułatwiła; ze starszymi mógłby napotkać na sprzeciw, sztampowe przyzwyczajenia.

Wydaje mi się, że praca pedagogiczna Galla miała duży wpływ na formę jego inscenizacji, a nie tylko tej sztuki, chociaż może najwyraźniej w *Jak wam się podoba* te tendencje wystąpiły. Kostiumy były jakby ubiorami ćwiczebnymi aktorów-studentów. Dekoracja była terenem ćwiczeń — stąd podesty sześcienne i maszty zamiast drzew, które stanowiły przyrządy do zaprawy aktorskiej, jakby dyspozytyw teatralny do grania. A więc Gallowi nie zależało nawet na sugestii lasu czy pałacu; miejsca akcji charakteryzuje odpowiednimi przyrządami: pałac —

schodami, las — nierównym terenem i pionowymi słupami. Te maszyny do grania miały jednak rolę całkowicie drugorzędną — istotą jest aktor, aktor psychologiczny a nie zmanierizowany; te przyrządy służyły mu do lepszego wyrażenia postaci, jej przeżyć, czynności, do plastyczniejszego uformowania ruchu, postawy, gestu, do formowania grup, rytmów.

Wydaje się, że doświadczenia Galla i osiągnięcia (I nagroda zespołowa na Festiwalu Szekspirowskim w 1947 r.) powinny być wykorzystane w szkolnictwie teatralnym; sądzę, że ta droga szkolenia plastyki aktorskiej jest wzorowa, a w szkołach państwowych niemal zupełnie zignorowana.

Tę samą zasadę odnajdziemy w dekoracjach do *Chorego z urojenia*, *Marii Stuart*, *Opowieści zimowej*. Wszystkie charakteryzuje wielka prostota, ograniczenie się do kilku tylko niezbędnych form. W *Chorym* będzie to łóżko i fotel, w *Marii* — podest i łuki, w *Opowieści* — arkady.

Można nawet sobie wyobrazić magazyn tych dekoracji szkolnych, który zawiera podesty w formie prostopadłościanów o różnych proporcjach, schody, maszty, łuki, parawany... można z nich skonstruować teren charakterystyczny dla różnych miejsc akcji, może plastycznie niezbyt bogaty, ale utylitarne dla aktora i eksponujący go.

W ten sposób Gall, wychodząc z konwencji malarstwa kubistycznego i metody „Reduty“, formował aktora, łączącego oba — zdawałoby się — przeciwstawne kierunki: aktora psychologicznego i plastycznego, prze-

żywającego i komponującego, tworzącego postać a nie kukłę, a jednak bez pomocy całego arsenału życiowych rekwizytów. Przez całe życie Galla przewijała się ta idea fixe kształtowania młodego aktora, któremu wszystko podporządkowuje, od dekoracji i kostiumu do architektury teatralnej.

Swoją naczelną zasadę, że istotą teatru jest aktor, Gall realizował bardzo konsekwentnie. Nie pozwalał na zakłamanie, nie pozwalał, żeby pod tą piękną zasadą kryło się niezrozumienie ewolucji sztuki teatralnej, stare nawyki do naturalistycznej dekoracji, w której — podobno — aktor jest widoczny i czuje się najlepiej. Gall udowodnił — i to w najcięższych prowincjonalnych warunkach — że może być inaczej i powinno być inaczej.

Ale do takich rezultatów dojść nie można zasklepiając się w jednej dziedzinie. Jeżeli teatr jest syntezą wszystkich sztuk, to wszyscy artyści muszą te dziedziny poznać i logicznie, konsekwentnie budować rolę, budować dekorację i budować teatr — jednolitą całość. Gall był budowniczym nie tylko tła scenicznego, ale całego nowoczesnego teatru, twórczo rozwijając myśli wielkich reformatorów teatru zagranicznego i kontynuując polską linię Teatru Ogromnego; ogromnego nie przez wymiary budynku, lecz przez wielkość idei postępowych, artystycznych.

Fuchs, Copeau, Pitoëff są słynniejsi niż Gall, ale przede wszystkim dlatego, że nie działali w Polsce.

Zenobiusz Strzelecki