

H. WIELOWIEYSKA

TEATR AWANGARDY CZY TEATR EKSPERYMENTALNY

Jeżeli przyjmiemy, że „teatr awangardy” ma oznaczać taki teatr, w którym **wszystkie** wystawione sztuki są sztukami „awangardowymi” i wszystkie wystawiane są w sposób nowy, „awangardowy”, to z czystym sumieniem możemy sobie powiedzieć, że takiego teatru w Polsce nie ma. (Pomijam tu niebezpieczną sprawę określenia słowa „awangarda” i pochodnych; zakładam, że to słowo jest dla nas wszystkich odpowiednikiem tego samego pojęcia. Jest to lekkomyślność konieczna i nieszkod-

Tak w wystawieniu „Krytyki krytyki i literatury” eksperyment polega jedynie na pokazaniu rzeczy dotąd nie granej; interpretacja „Krytyki” ma być tradycyjna, realistyczna, z lekkiem tylko podkreśleniem aktualnych momentów dialogu — wystawienie jej po raz pierwszy będzie bardziej sensacją literacką niż teatralną.

Inaczej zupełnie przedstawia się sprawa z „Farsą o mistrzu Pathelin”. Odegranie pierwszej francuskiej ko-

ski dotarły dotychczas jako jeden z niezawodnych efektów komicznych.

Około 1500 wierszy liczącą komedię, wiernie i dowcipnie spolszczył wierszem p. Adam Polewka. Zasługa jego jest tym większa, im większe były trudności; a więc brak jakichkolwiek polskich naśladownictw „Farsy”, u nas zupełnie nie znanej, które ułatwiłyby zrekonstruowanie języka, będącego średniowieczną polszczyzną, ale równocześnie zrozumiałego dla nas



Sceny z „Fauna”
T. Czyżewskiego.

Dek. I rys.
T. Cybulskiego.



liwa). Z chwilą, kiedy taki teatr będzie istniał, oczywiście stale, i kiedy będzie miał swoją publiczność, wtedy nie będzie już teatrem „awangardowym” tak jak niema już poezji „awangardowej” odkąd stała się uznana i zyskała odbiorców.

Istnieje natomiast teatr eksperymentalny, „Cricot”, jedyny w Polsce teatrzyk naprawdę artystyczny: świadomy swojej roli. Wziął sobie za zadanie wypracowywanie nowych form scenicznych i chociaż w repertuarze jego przeważały dotąd sztuki „awangardowe”, nie ogranicza się do propagowania jednej tylko ideologii artystycznej. Tak z repertuaru jak i z interpretacji poszczególnych sztuk widać jasno, że w „Cricot” ścierają się różne poglądy i że zadaniem jego jest szukanie, a nie narzucanie się widzowi z już ustalonym programem estetycznym.

Ze sztuk dawnych „Cricot” ma wystawić w tym roku nie graną dotąd „Krytykę krytyki i literatury” Słowackiego, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego i „Farsę o mistrzu Pathelin”. Każda z tych sztuk ma spełnić inne zadanie; ich różność odpowiada wielopłaszczyznowości poszukiwań teatralnych „Cricotu”.

medii, z czasów poprzedzających wpływy włoskie w teatrze francuskim jest próbą odnalezienia punktu wyjścia tego teatru, pierwotnego materiału, który przetworzył w dwa wieki później Moliere, wzbogacając go świadomym czerpaniem motywów z teatru hiszpańskiego, włoskiego, (komedia literacka i komedia del arte) i klasycznego. Farsa niewiadomego autora o mistrzu Pathelin, w przeciwieństwie do innych komedii i fars współczesnych, według średniowiecznego zwyczaju przerabianych i w nieskończoność odmiadczanych, zachowała się w niezmienionym brzmieniu; tekst, który p. Polewce służył za podstawę tłumaczenia pochodzi z roku 1470. Powodem tego niespotykanego a zapewne przypadkowego pietyzmu jest skończona doskonałość komedii: doskonałość intrygi i języka, który, pomimo że „Farsa” jest cała pisana wierszem, jest żywym, barwnym, dowcipnym i prędkim bo operującym skrótami językiem mówionym, w XVII wieku odnajdziemy go w komediach Moliere — razem z wszystkimi użytymi w niej dialektami, z powtórzeniami, które poprzez teatr molierow-

i dobrze oddającego język „Pathelina”.

W scenie „szaleństwa” Pathelina tylko wprowadził p. Polewka autentyczne fragmenty ze „Skargi umierającego” czyli Rozmowy mistrza ze śmiercią, zastępując poszczególne dialekty francuskie językami: ruskim, niemieckim, francuskim, czeskim i łaciną. Jest to szczęśliwy pomysł uniknięcia volapucu i zamało skonstruowanych między sobą (w porównaniu do francuskich) dialektów polskich.

„Pathelin” będzie grany w dekoracji symultanej, obowiązującej w średniowieczu. Dekorację projektuje p. Tadeusz Potworowski, jak również i kostiumy, które mają być transpozycją słynnych ilustracji „Kodeksu Bohema”, pochodzącego z 1505 r. a znajdującego się w Bibliotece Jagiellońskiej.

Innego rodzaju eksperymentem będzie wystawienie w „Cricocie”, „Wyzwolenia” Wyspiańskiego. Ma to być próba inscenizacyjna polegająca na uwypukleniu zawartej w „Wyzwoleniu” satyry na oficjalny teatr, ze szkoda dla pierwiastka „mystyczno-narodowego”. Zobaczmy więc „Wyzwole-

nie" w interpretacji jeżeli nie słusznej, to w każdym razie nowej i oryginalnej.

Ze sztuk dotąd nie granych i „awangardowych” „Cricot” zapowiada widowisko muzyczne Józefa Jaremy „Ziemia Obiecana czyli Gangsterzy”. „Ziemia Obiecana” ma mieć charakter satyry społecznej, ale jak we wszystkich widowiskach J. Jaremy, który teatrowi psychologicznemu, teatrowi aktora przeciwstawia teatr konstruktora, kalejdoskop bawnych, ewoluujących obrazów, główną treścią sztuki będzie rozwiązywanie problemów formalnych: ruchu scenicznego, koloru i bryły. Dekoracje i kostiumy projektują M. Jaremówna i J. Stern, muzykę Leon Artem.

Na zakończenie pragnę przypomnieć tegoroczną dyskusję „teatralną”, w której szereg pisarzy z pp. Bunschem i Kudlińskim na czele wypowiedziało się za koniecznością utworzenia teatru eksperymentalnego. P. T. Kudliński opracował nawet szczegółowy „Memoriał w sprawie utworzenia studium teatralno-dramatycznego”, które między innymi miało spełnić rolę takiego teatru. „Memoriał” dostał się „czynnikiem miarodajnym”, u których szczęśliwie utknął a tymczasem bez subwencji, bez prezesów, Palów, jednym słowem bez pieniędzy i bez rekwizytów pracuje nieoficjalny, pomijany milczeniem przez krytykę teatryk eksperymentalny — i rozwija się



Maska Fauna

Proj. i wyk. T. Cybulski

Książki nadesłane

„Próba powrotu” J. K. Weintrauba

Zieloność oczu lśni pełniej niżeli zielen traw

puszystych Połonin,

Wiatr: mały, smutny człowiek na pasgórkach jak na strunach gra
w krajobrazie górskim, widzianym
przez otulające oczy
dłonie.

Malutkie słowa wypieszczone pluszową czerwienią warg
okrągłej i nikną w czyichś pustych
oczach,

zapatrzonych w południowy skwar
odpływający ku nocy.

Wchodzimy w zamglony i miękki świat wierszy.

Wiersze te są godne zainteresowania, a pod niektórymi względami doskonale.

Oscylują pomiędzy smutnym zamyśleniem a patetyzmem. Nie przechodzą w sentymentalizm, a patetyczne zrywają się zawsze łagodnie zaokrąglone

i puszyste; — nigdy ostre, rozkrzyczane i rażące.

Mimo smutku i lekkiej egzaltacji nie przekraczają granicy, za którą zaczyna się babranie w łzach i historyczne rzucanie się. Są pełne umiaru i wyrafinowania.

Płyniemy na subtelnych i perwersyjnych rytmach. Kunsztownie zbudowane wiersze kończą się dalekimi asonansami. Faliście rosną i opadają napięcia.

Wymierzone pointy, rzucone z miękkim wdzikiem, kończą strofki.

Wiersze mają rzadko określoną i jednolitą fabułę. Wpływają w czytelnika w szeregu obrazach, które przechodzą półtonami w inne, nakładają się, pęczniąc i kołyszają:

Jeżeli patrzę w ciemność twoje wielkie
oczy,
jeśli ciszę zajazdu nazwałeś milczeniem,

to znak, że schyliło się wyniosłe czoło
nocy

ku oknu, jak ku kabinie okrętu,
którym morzem wieczoru płyniemy
w przestrzeń horyzontem z czterech
stron zamkniętą.

Obrazy są spięte asocjacjami nie za bliskimi na to, aby wzbudzać niepokój i wzruszenie, ale czasem za dalekimi. Wtedy wiersze rozpadają się, giną w mgłę i strzępach rytmów. Nie potrafimy zrekonstruować członów artystyczna dwuznaczność staje się bezznacznością. Wiersz staje się płaski, ginie w oddaleniu i bezbarwności. („In memoriam”. Pierwsza część „Autobiografii”).

Czuć wyraźnie tendencję do gubienia się w rozpluwających się słowach

Dlatego do najlepszych należą te wiersze, które trzyma razem rytm, lub te, gdzie obraz nie jest odpowiednikiem uczuciowych falowań lecz opi-