TEATR DLA ROBOTNIKÓW

Rybałt – teatr wędrowny Stanisławy Wysockiej

Barbara Michalczyk | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Rybałt – Stanisława Wysocka's touring company

The article presents the history and significance of the Rybałt Theater, the first professional theater for working-class audiences directed by a woman in interwar Warsaw. Stanisława Wysocka, an established director and actress, initiated this activity as a response to the theatrical crisis, offering an alternative to naturalism and traditional repertoire. The author discusses how the theater functioned in 1925-1926, analyzing its repertoire, its activities in various districts of Warsaw and its tours around Poland. Wysocka shaped a new type of actor and spectator, emphasizing aesthetic and emotional education of the audience. The article highlights Rybalt's financial and organizational difficulties, as well as its relationship with other theater projects of the era, such as Leon Schiller's Teatr im. Bogusławskiego and Witold Wandurski's initiatives. Based on rich source material, including letters, reviews and memoirs, the author reconstructs the theater's activities and points to its unique contribution to the development of Polish theater.

Keywords: Rybałt; Stanisława Wysocka; touring company; working-class; interwar period; theatre for workers; Warsaw

Teatr Rybałt był w międzywojennej Warszawie pierwszym zawodowym teatrem dla robotniczej publiczności prowadzonym przez kobietę. Jego genezy należy szukać przede wszystkim w uporze Stanisławy Wysockiej, której nie wystarczała ugruntowana pozycja wybitnej aktorki i reżyserki. W polemikach toczonych na łamach prasy artystka przedstawiała problemy teatru, szukała przyczyn kryzysu i wskazywała drogi, które pozwolą na wyprowadzenie go z tego stanu. Brak odzewu na jej postulaty popchnął Wysocką do działania. Punktem wyjścia do reformy rozumianej jako wyrugowanie naturalizmu, wychowanie nowego aktora i nowego widza miał być między innymi Teatr Rybałt.

Celem artykułu jest opisanie losów tej instytucji oraz umieszczenie jej na tle biografii twórczej Wysockiej, jej poglądów oraz teatrów Witolda Wandurskiego i Leona Schillera. Dotychczas Teatr Rybałt nie doczekał się szczegółowego opracowania historycznego, co wynika przede wszystkim z trudności, jakie wiążą się ze znalezieniem informacji na jego temat; wiele dokumentów zaginęło lub uległo zniszczeniu. Ponadto jego wędrowny status

poważnie utrudnia poszukiwania ocalałych strzępków informacji. Pisząc o Rybałcie, wykorzystałam listy Wysockiej do Emila Zegadłowicza, przeprowadzone z nią wywiady, recenzje oraz informacje prasowe i wspomnienia. Odnosiłam się też do biografii artystycznej Wysockiej – zawarte w niej tropy prowadzą do Rybałta, co może wspomóc próbę odtworzenia brakujących fragmentów jego historii.

Rybałt – historia działalności

Teoretycznie działalność Rybałta da się zamknąć pomiędzy dwoma datami – oficjalną premierą *Balladyny* Juliusza Słowackiego 20 grudnia w 1925 w siedzibie Towarzystwa Pracowników Handlowych przy ul. Siennej 16 w Warszawie, a ostatnim zapowiadanym w prasie pokazem *Nadziei* Hermana Heijermansa w Teatrze Odrodzonym na Pradze 27 czerwca 1926 roku. Trzeba jednak pamiętać, że pierwszą premierę poprzedzały próby, najprawdopodobniej rozpoczęte jeszcze we wrześniu, a zniknięcie ze szpalt gazet informacji o pokazach wcale nie musi oznaczać końca działalności. Upadek teatru został jednak odnotowany w satyrycznym numerze „Wiadomości Literackich", czyli „Jadąmoškach Literackich" z lipca 1926 roku, gdzie nad godłem czasopisma, w miejscu standardowej informacji o „opłacie uiszczanej ryczałtem", pojawił się tekst: „Wysocka kresowa wyniszczona rybałtem" – przełom czerwca i lipca wyznacza więc koniec działalności teatru.

W początkowej koncepcji Rybałt był instytucją przeznaczoną dla robotników, celowo działającą bez stałej siedziby, teatrem wędrownym. „Chcę stworzyć zespół, który będzie grał robotnikom warszawskim. We wszystkich dzielnicach kolejno", tak swój teatr określiła Wysocka dla „Kuriera Poznańskiego", i dodała: „robotnik nie będzie potrzebował szukać teatru. Teatr przyjdzie do niego" („Kurier Poznański", 1925). Rybałt miał więc czynnie szukać widzów i docierać do nich, grając w różnych salach w Warszawie. W pierwszym okresie działalności, który trwał od grudnia 1925 do marca 1926 roku, urządzano pokazy na Ochocie, Woli i Pradze.

Idea poszerzenia dostępu do kultury łączyła teatr Rybałt z teatrami dzielnicowymi, przykładowo Teatrem Praskim, Teatrem Dramatycznym czy Teatrem Powszechnym, których

cele przede wszystkim były wychowawcze – miały podnieść poziom kultury wśród najuboższych warstw społecznych, odciągając je tym samym od bezmyślnych i ogłupiających, obliczonych jedynie na zysk imprez teatralnych (Krasiński, 1973). Stałym problemem scen dzielnicowych okazały się jednak właśnie pieniądze, których brakowało na wszystko – zaczynając od kostiumów i dekoracji, na gażach kończąc.

Artyści Rybałta chcieli docierać do tej samej, dzielnicowej publiczności. Pewną przewagę nad konkurentami dawała im mobilność, pozwalająca na granie w niemal każdych warunkach. O rozmowach z kierownictwem Teatru im. Fredry (Śniadeckich 5) Wysocka informowała, zapowiadając powstanie Rybałta („Kurier Poznański", 1925). Rybałci grali także na scenie Teatru Popularnego (Wolska 32), a po raz ostatni prezentowali się przed warszawiakami na gościnnych deskach Teatru Odrodzonego (Zygmuntowska 3). Zespół Wysockiej wystąpił także na dwóch scenach popularnych – w Teatrze Wodewil (Nowy Świat 43) oraz w Teatrze Kazimiery Niewiarowskiej (Jasna 5). Być może lokalizacji było więcej, nie zostały jednak odnotowane w prasie. Zespół dotarł także na Ochotę, do jedynej dzielnicy pozbawionej instytucjonalnego życia teatralnego – występował w kinie przy Grójeckiej. Za miejsce do gry z równym powodzeniem służyły też szkolne sale czy aule – jak wówczas, gdy teatr wystawił spektakl w Gimnazjum im. Władysława IV na Pradze.

Wysocka nie była pierwszą działaczką, której zależało na zapewnieniu masowemu odbiorcy kontaktu z wysoką kulturą. Wcześniej głośno postulowali to socjaliści i komuniści. Zainteresowanie Wysockiej robotnikami nie miało charakteru „robotnikomanii" – nie fascynował jej sposób życia pracowników fabrycznych, nie chciała się do nich upodabniać. Pragnęła stworzyć teatr dla robotników, a nie teatr robotników. Założycielka Rybałta nie koncentrowała się na aktorze-robotniku, jej teatr nie prezentował też problemów socjalno-materialnych tej grupy, nie był jej rzecznikiem. To miał być krok w kierunku pozyskania nowego widza, przy pełnej świadomości, że łatwiej jest wychować widownię od podstaw, niż potem przełamywać jej złe nawyki. Być może to (a nie na przykład wrażliwość społeczna) było koronnym argumentem za tym, aby nowy teatr otworzyć z myślą o publiczności z peryferii.

Ze względu na brak stałej siedziby, w prasie przekazywano dokładne informacje o miejscu i czasie pokazów, co spychało teatr Wysockiej na koniec rubryk z repertuarem, do sekcji imprez niecyklicznych. Mogło to przypinać mu łatkę przedsięwzięcia o mniej poważnym charakterze niż działania innych stołecznych teatrów. Duża liczba odbiorców, do których teatr docierał, podważa jego marginalny status, zmuszając do zastanowienia się nad kwestią prestiżu. Wysocka musiała być świadoma, że Rybałtowi automatycznie zostanie przypisana niższa ranga, niż gdyby teatr grał w stałym budynku i dla typowej, mieszczańskiej publiczności. Skupienie się na nadrzędnym celu, wbrew środowiskowym hierarchiom, wydaje się ważnym składnikiem myślenia o Rybałcie w pierwszym okresie jego istnienia.

„Śmieszny jest taki wędrowny teatr – rozpakowują przed przedstawieniem swoje manatki – prasują – przyszywają – ubierają się – grają – i znów czym prędzej składają wszystko – aby jutro jechać dalej" – pisała o stylu pracy swoich aktorów Wysocka (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 147). Relacja dyrektorki to wgląd od wewnątrz w założoną przez nią placówkę, a jednocześnie próba sformułowania różnic między teatrem stałym a wędrownym. Kluczowa była tu możliwość łatwego przenoszenia spektaklu z miejsca na miejsce, dzięki zaprojektowanej przez Tadeusza Gronowskiego scenografii, którą Wysocka nazywała „portatywną", co w dawnej polszczyźnie oznaczało „przenośną". W obliczu trudności z finansowaniem i braku stałego mecenasa (zarówno instytucji, która wspierałaby teatr, jak i prywatnego sponsora) koncepcja taniego miejskiego teatru dla robotników musiała ulec rewizji – same bilety nie pokrywały kosztów eksploatacji *Balladyny*. W związku z trudnościami, jakich teatr doświadczał na Ochocie, dyrektorka postarała się o list polecający z Kuratorium Oświaty, który otworzył przed Rybałtem drzwi szkół.

W pierwszym okresie Rybałt grał jedynie *Balladynę* w reżyserii Wysockiej. Recenzje spektaklu były różne, ale powtarzało się w nich uznanie dla idei sceny dla niewyrobionej publiczności z przedmieść i prowincji. Już podczas inauguracji informowano o planowanych wyjazdach poza Warszawę. Drugi okres działalności teatru Wysockiej to czas objazdu wschodniej i południowej Polski, który trwał od 27 lutego do końca marca 1926 roku („Echo Warszawskie" 1926, nr 81A). Zespół grał *Balladynę* (trzydzieści dwa pokazy) i *Starego kawalera* Józefa Korzeniowskiego w reżyserii Wysockiej (trzynaście pokazów).

Korzeniowski był dramatopisarzem bliskim Wysockiej, wystawiała jego teksty z powodzeniem, odświeżając komizm dzięki rezygnacji ze stylizacji na rzecz naturalności gry (Horbatowski, 2009). W przypadku *Starego kawalera* uwspółcześnienie utworu mogło być kluczem do sukcesu – liczba przedstawień wskazuje, że często grano tę sztukę dwa razy dziennie. Zespół odwiedził dziewiętnaście miejscowości: Siedlce, Kobryń, Pińsk, Łuniniec, Baranowicze, Lidę, Nieśwież, Słonim, Białystok, Brześć, Chełm, Krasnystaw, Zamość, Hrubieszów, Włodzimierz, Kowel, Łuck, Równe i Sarny (Wilski, 1982). Rybałt w tym okresie przestał być teatrem tylko dla robotników, poszerzył profil i stał się teatrem popularnym, występującym przed mieszczańską publicznością. Dzięki staraniom Wysockiej objazd poprzedziły listy polecające wysłane do jednostek wojskowych i szkół, dla których organizowano dodatkowe popołudniowe pokazy. Trzeci okres – pomiędzy powrotem teatru z objazdu a jego ostatecznym upadkiem pod koniec czerwca – jest najtrudniejszy do opisania. Trupa Wysockiej prawie nie pojawia się w prasowych rubrykach z repertuarem. Na początku maja 1926 roku Rybałt dał ostatnią premierę – *Nadzieję* Hermana Heijermansa, żelazny tytuł repertuaru teatrów robotników. Wilski podaje jako datę premiery 21 czerwca, ale w świetle korespondencji Wysockiej to nieprawdopodobny termin, ponieważ wzmianki o graniu tego spektaklu pojawiają się w listach z maja. Z tego samego źródła wynika, że w momencie przewrotu majowego, pod wpływem chwili, grupa Wysockiej powróciła do idei teatru dla robotników. Tym razem pokazy organizowano w siedzibach związków zawodowych – nie wiadomo jednak, których ani kiedy dokładnie.

Nadzieja była najbardziej zaangażowanym politycznie spektaklem w repertuarze Rybałta, stanowiła komentarz do bieżących wydarzeń, z którymi wielu wiązało nadzieję na zmianę sytuacji w Polsce. Wysocka czytała ten dramat przez pryzmat pism Marksa, a do inscenizacji włączyła *Marsyliankę*, czyli pieśń z rewolucyjnego repertuaru. W liście do Zegadłowicza z 27 maja 1926 roku Wysocka pisała:

> Wystawiłam teraz *Nadzieję*, grają ją po związkach socjalistycznych [zawodowych – przyp. B.M.] – *Marsylianka* entuzjastycznie oklaskiwana – sztuka dwóch klas wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy – już teraz jestem zupełnie czerwona – z tamtym światem skończyłam – nie cierpię burżujów – nie znoszę panów od wyścigów –

> którzy w hotelu chowają swoją cenną skórkę – gdy krew się leje – ci zawsze w ten czas zdołają się przenieść w wygodne miejsce – nie znoszę wszelkiego rodzaju pięknoduchów – nicość – egoizm i pustka duchowa się pod tym kryje (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, s. 178)[1].

To moment, kiedy Rybałtowi najbliżej do modelu teatru robotników w jego polityczno-agitacyjnym wymiarze – teatr wytwarza zaangażowany komentarz do rzeczywistości. Prawdopodobnie właśnie ten spektakl mógł być najbliższy robotnikom zrzeszonym w związkach zawodowych. *Nadzieję* pokazywano później także na scenach stałych teatrów, niestety nic nie wiadomo o reakcjach publiczności (która miała najprawdopodobniej inny profil społeczny) w zmienionych okolicznościach politycznych, po opadnięciu najsilniejszych emocji.

Ostatnie informacje o działalności Rybałta dotyczą gościnnych występów w Teatrze Odrodzonym na Pradze, gdzie zespół zagrał trzy spektakle. Mimo starań Wysockiej – podjętych wspólnie z Ireną Solską i Witoldem Hulewiczem – o przejęcie budynku po Teatrze im. Bogusławskiego, miasto odmówiło powierzenia im tej instytucji. Zrezygnowana Wysocka wyjechała z Warszawy, a jej teatr zakończył działalność.

Rybałt w biografii Wysockiej

Teatr Rybałt był summą dotychczasowych doświadczeń Stanisławy Wysockiej. Artystka urodziła się w Warszawie w 1877 roku, karierę teatralną rozpoczęła w teatrach objazdowych, gdzie dokształcała się w toku prac zespołu, ale także pod wpływem recenzji teatralnych piętnujących jej niedociągnięcia. Jej formalna edukacja teatralna zamykała się w studiowaniu przez rok w Klasie Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, w środowisku była jednak uznawana za samouczkę, której jedyną szkołą był wędrowny zespół (Grzymała-Siedlecki, 1957). Najważniejszy okres jej kariery aktorskiej to dziesięcioletni pobyt w teatrze krakowskim (1901-1911), gdzie święciła największe triumfy w rolach tragicznych i była postrzegana jako następczyni Modrzejewskiej. Ambicje pchały ją do dalszego rozwoju, w tym samym okresie po raz pierwszy rozpoczęła pracę pedagogiczną (w

szkole dramatycznej Kazimierza Gabryelskiego). Przełomowym rokiem był 1913, kiedy wyreżyserowała swój pierwszy spektakl – *Makbeta* Williama Szekspira w Teatrze Popularnym w Łodzi.

Te trzy elementy: praca pedagogiczna, praca reżyserska i aktorstwo zostały ze sobą połączone w pracach Teatru Studya w Kijowie w latach 1915-1917. U źródeł kijowskiej inicjatywy Wysockiej znalazły się jej kontakty z Konstantinem Stanisławskim. W 1915 roku była w Moskwie, gdzie z bliska przyglądała się kształceniu aktorów w Pierwszym Studiu MChT. Efekty tej pracy wzbudziły zachwyt Wysockiej oraz potrzebę, aby powołać podobne studio w Polsce, do czego Stanisławski ją zachęcał. Początki Studya w 1915 roku wyznaczają lekcje dykcji i deklamacji, których artystka udzielała we własnym domu. Wyłoniła się nich grupa młodych ludzi, gotowych do podjęcia poważniejszych wyzwań aktorskich. Zrealizowany w 1916 roku *Świerszcz za kominem* Charlesa Dickensa miał być hołdem dla Stanisławskiego, ale jednocześnie okazją dla Wysockiej do porównania swoich osiągnięć pedagogicznych z tym, co widziała w Moskwie. Podobieństwo obu inscenizacji ściągnęło na nią jednak krytyczne uwagi i zarzut o kopiowanie Rosjanina (Horbatowski, 2009).

Stanisławski może być także uznany za inspiratora Rybałta. Irena Schiller, pisząc o genezie teatru Wysockiej, zwraca uwagę na list, który reformator napisał do artystki w 1922 roku (Schiller, 1965). Nie było w nim bezpośredniej zachęty do utworzenia przez Wysocką własnego teatru, artysta opisywał jednak rozwój swojej działalności: „Moje Studia rozmnożyły się, mam ich obecnie dziewięć […]. Co do techniki w sztuce, wypracowano w ciągu tych lat bardzo wiele w dziedzinie rytmu, fonetyki, umuzykalnienia, tak ze strony dykcji, jak i w znaczeniu ruchowym. Bardzo dużo interesującego" (tamże, s. 243). Być może już samo podtrzymanie po wojnie kontaktu ze Stanisławskim oraz świadomość jego konsekwentnych poszukiwań popchnęły artystkę do podjęcia jeszcze jednej próby twórczej. Dzięki dobremu opracowaniu losów Teatru Studya możemy odtworzyć elementy praktyki w Rybałcie.

Podstawowym celem Wysockiej w Kijowie było stworzenie podwalin pod nowoczesny teatr narodowy (Horbatowski, 2009). Dyrektorka za pośrednictwem Studya chciała kształcić nowych aktorów (stąd przedkładanie pracy warsztatowej nad pokazy), a także nowych widzów (z czego wynikło założenie Teatru Kameralnego). Piotr Horbatowski, pisząc o jej osiągnięciach, traktuje kolejne premiery jako etapy ilustrujące rozwój obu tych grup (2009). Wysocka inspirację dla swojego teatru czerpała z praktyk przeszłości: antycznego teatru greckiego, średniowiecznych misteriów i teatru epoki elżbietańskiej, które według artystki angażowały widza i jednocześnie poruszały jego wyobraźnię (Wysocka, 1916).

Rybałt miał zrzeszać bezrobotnych aktorów oraz adeptów szkół dramatycznych, którzy stanowili „giętki materiał, przez kulisy jeszcze nie nadpsuty" („Kurier Poznański" 1925). Dzięki temu Wysocka mogła szkolić ich pod swoim okiem, stworzyć nowy typ aktora. W przedstawieniach Rybałta zacierała się różnica statusu między artystami o różnym doświadczeniu i przygotowaniu – wszyscy mieli szansę wystąpić przed publicznością. Z czasem mniej ważnym stało się dla Wysockiej doskonalenie aktorów „teatru przyszłości", skupiła się na wychowaniu nowego widza przez regularne występy trupy, choćby i nierównej aktorsko.

W dokumentach z archiwum Janiny Wysockiej-Ochlewskiej, córki artystki, znajduje się program z *Balladyny*. Dzięki niemu możemy ustalić personalia członków zespołu. Byli to: Izabela Rowicka-Kunicka, Mira Łaniewska, Gustawa Błońska, Zofia Kosińska, Klara Malinowska, Tadeusz Żelski, Jan Lenczewski, Izabella Kalitowicz, Irena Orzecka, Helena Wilamowska-Meglicka, Józefa Inatowicz-Łubiańska, Janusz Powalski, Henryk Szletyński, Alojzy Kaszyn, Raul Rychter i Ralf Gotart[2]. Jako członkinię zespołu należy także potraktować Wysocką, która zaczęła występować w trakcie objazdu. Z tego zestawienia siedem osób, według *Encyklopedii teatru polskiego*, nie miało wcześniejszych doświadczeń teatralnych lub ukończonych studiów. Wśród dziesięciu pozostałych znajdują się takie osoby, jak Izabella Kalitowicz, która aktorstwo studiowała w Moskwie przed 1905 rokiem i była tylko pięć lat młodsza od Wysockiej, czy Izabela Kunicka, która debiutowała w Teatrze Studya, a później należała do Reduty. Przeważająca część aktorów była jednak znacznie młodsza, urodziła się na przełomie wieków, a ich debiuty teatralne odbywały się na scenach

niepodległej Polski. Nie da się ukryć, że był to zespół nierówny, jeśli chodzi o doświadczenie sceniczne, fakty jednak przeczą przekonaniu o jego całkowicie amatorskim charakterze[3].

Rybałt pod pewnymi względami był zbliżony do Teatru Studya – podobieństwo to wyrażało się przede wszystkim w zaangażowaniu członków zespołu w rozwój teatru. Jak mówiła dziennikarzowi „Kuriera Polskiego" w 1925 roku Wysocka: „Od października cały nasz zespół pracuje bez żadnego wynagrodzenia, studiując i opracowując szereg utworów scenicznych, ponadto zaś własnoręcznie szyjąc kostiumy i przygotowując dekoracje" (Liński, 1925). Charakter pracy w Rybałcie przywodzi na myśl spółdzielnię, jednak w zachowanych dokumentach nie ma żadnych wzmianek sugerujących inną niż zwyczajowa formę organizacji teatru. Nie ma też potwierdzenia, że artyści partycypowali w kosztach i równo dzielili zyski. Z listów Wysockiej wynika, że to przede wszystkim ona się zadłużała (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008). Przyjęty w teatrze system wspólnej pracy mógł częściowo wynikać z problemów finansowych, ale można go potraktować także jako element wychowania aktorskiego, wpojenia świadomości, ile trudu wymaga praca za kulisami.

Wysocka w obu przypadkach była inicjatorką przedsięwzięcia, reżyserką i jedyną nauczycielką aktorstwa. Już w Kijowie ujawniła swój żelazny charakter, narzucając surowe zasady intensywnej pracy – łagodzone przez retorykę (i autentyczne gesty) współpracy, solidarności i przyjaźni wewnątrz teatru (Horbatowski, 2009). Młodzież aktorska ze studia zajmowała się teatrem od strony organizacyjnej – kasą biletową, bufetem. Można podejrzewać, że Rybałt opierał się na podobnych zasadach. Jak Wysocka pisała w październiku 1925 roku: „co dzień 6 godzin daję ludziom – pracują dobrze – czy będzie coś z tego – zobaczymy" (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 135), co wskazuje na intensywność prób i wkładanego wysiłku. Samej siebie Wysocka także nie oszczędzała:

> Bo oprócz pracy czysto teatralnej, trzeba dodać, że wglądała w każdy szczegół. Była inspicjentem, maszynistą, dyrektorem, administratorem, nauczycielem, elektrotechnikiem. Z namiętnością odtwarzała za kulisami dźwięk ostrzenia kosy w sztuce Maeterlincka lub wykonywała za sceną polkę finałową *Świerszcza za*

kominem, wówczas gdy jej uczniowie tańczyli ją na scenie (Iwaszkiewicz, 1963, s. 54).

Ten opis pracy w Studyach można zestawić z wypowiedzią Wysockiej z grudnia 1925 roku o pierwszej premierze Rybałta: „pracowałam jak prosty robotnik, i na drabinie, i pod drabiną – z uporem maniaka – który musi rzecz zaczętą doprowadzić do końca" (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 140). Teatry, które prowadziła Wysocka, całkowicie ją pochłaniały.

Teatry Rybałt i Studya różniły się jednak formą działalności. W Kijowie aktorka rozdzieliła pedagogikę i teatr, w 1916 roku zaprosiła zawodowych artystów i otworzyła Teatr Kameralny. Problem podziału na teatr zawodowy oraz adeptów stał się zarzewiem konfliktu, w wyniku którego w 1917 roku wprowadzono zmiany statutowe i usunięto Wysocką ze stanowiska kierowniczego w Teatrze Studya. Na długo zapamiętała ten dotkliwy cios, a kiedy przyszło do tworzenia Rybałta, drugi raz nie popełniła tego błędu – została jedyną osobą decyzyjną w zespole, nie oddzielała już pracy pedagogicznej od teatralnej.

Sytuacja Teatru Studya, mimo wojennych trudności, była o wiele stabilniejsza niż położenie Rybałta. Kijowski teatr miał mecenasa – Stanisława Dunin-Karwickiego – dzięki któremu mógł się rozwijać i rozszerzyć swoją działalność na Teatr Kameralny. Położenie Rybałta pod tym względem było o wiele bardziej skomplikowane. Na rozpoczęcie działalności Wysocka otrzymała od Departamentu Sztuki i Kultury dwa tysiące złotych, które okazały się jednak sumą niewystarczającą (Ceysingierówna, 1926). W odrodzonej Polsce brakowało przyjaciół teatru z kręgu bogatej szlachty, pojawiła się za to nowa możliwość pozyskiwania funduszy w urzędach, a raczej od urzędników. Wysockiej udało się uzyskać pomoc finansową z kilku źródeł – po pierwsze już w styczniu „wychodziła" w Kuratorium Oświaty okólnik do szkół, polecający *Balladynę*, co otworzyło nowe perspektywy. Na czas objazdu zdołała także zdobyć rekomendację swego zespołu dla wojska, co zapewniało komplety na dodatkowych przedstawieniach, a tym samym stały zysk. Pozyskała też bezpośrednie wsparcie finansowe od Jana Skotnickiego, dyrektora Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Na tym nie kończyły się jej peregrynacje po urzędach, a wręcz nasiliły się w okresie poprzedzającym objazd; udało jej się uzyskać

dodatkowe środki, wagony kolejowe oraz zniżki na przejazdy. Wykorzystywała więc swoją pozycję, aby uzyskać wsparcie dla Rybałta.

Praca w Teatrze Studya oraz namysł nad samą istotą teatralności doprowadziły Wysocką do krytyki współczesnego teatru, wypaczonego przez naturalizm. Zdaniem artystki problem leżał zarówno w przeładowaniu widowisk efektami wizualnymi, jak i rozleniwieniu aktorów, którzy w pędzie za odtwarzaniem życia zrezygnowali z intelektualnej pracy nad rolą. Z tego też względu celem Studya stało się przywrócenie scenicznej prostoty i harmonii, które miały się przejawiać w grze scenicznej, ale również w dekoracjach. W efekcie Wysocka w kijowskim teatrze zrezygnowała ze scenicznej rampy rozdzielającej aktorów i widzów, suflera oraz z braw na zakończenie spektaklu[4]. Nie tylko fizycznie zbliżyło to do siebie scenę i publiczność, ale także wpłynęło na sposób gry: aktorzy musieli utrzymywać wysoki poziom skupienia, a widzowie nie byli wytrącani ze stanu iluzji. Dyrektorka stawiała przed artystami wysokie cele moralne, odrzucała gwiazdorstwo. Od widzów zaś oczekiwała punktualności – na salę nie można było wejść po rozpoczęciu przedstawienia (Horbatowski, 2009).

Aktor był dla Wysockiej centralnym punktem teatru, dlatego jego kształceniu poświęcała wiele energii. Uczyła wypowiadania kwestii w sposób, który miał przekonać widza o wewnętrznej prawdzie granej postaci. Adepci wiele czasu poświęcali ćwiczeniom ciała oraz umysłu. W harmonogramie studiów – jak pisze Horbatowski – znajdowały się wykłady z literatury, plastyki scenicznej oraz rytmiki według zasad Dalcroze'a (2009). Aktor musiał nie tylko umieć sprawnie się poruszać, ale także inteligentnie skomponować rolę. Na bazie kijowskiej praktyki Wysocka wypracowała kontrowersyjny pogląd, że aktorstwa można się nauczyć jedynie przez pracę na scenie. Niestety, nie zachowały się żadne świadectwa pracy pedagogicznej w Rybałcie, które pozwoliłyby ją porównać do pracy Studya.

Wiele wskazuje na to, że kiedy Wysocka powróciła do Polski w grudniu 1919 roku, marzyła o odtworzeniu Studya, jednak nie miała ku temu odpowiednich warunków (Michalczyk, 2021). Legendę, która narosła wokół faktu, że Juliusz Osterwa ubiegł Wysocką, otwierając Redutę, należy traktować z dużą dozą ostrożności. Aktorka po przyjeździe do stolicy nie obserwowała biernie wydarzeń. W okresie 1919-1922 pozostawała, w miejsce nieobecnego

Aleksandra Zelwerowicza, główną reżyserką Teatru Rozmaitości – mogła więc nadawać ton najdłużej działającemu teatrowi dramatycznemu w Warszawie. Ponadto prowadziła działalność pedagogiczną – to ona była założycielką i pierwszą dyrektorką Państwowej Szkoły Dramatycznej przy Konserwatorium Muzycznym, a opracowany przez nią program nauczania na wiele lat zaważył na kształceniu aktorów w Polsce (2021). To wszystko dowodzi przenoszenia przez nią kijowskich zdobyczy na polski grunt – zarówno osiągnięć artystycznych, jak i pedagogicznych.

Teatr dla robotników w optyce Stanisławy Wysockiej

W przeciwieństwie do wielu innych twórców i twórczyń teatru, Wysocka angażowała się w polemiki prasowe, co pozwala na wejrzenie w ewolucję jej poglądów na przestrzeni lat dwudziestych i trzydziestych. Do 1925 roku i ankiety na temat teatru popularnego, którą ogłosiło „Życie Teatru", nie poruszała w swoich zachowanych wypowiedziach zagadnienia teatru dla robotników czy nawet teatru popularnego. We wspomnianej ankiecie padły trzy pytania: „1. Jaki repertuar powinien mieć teatr popularny (nie dzielnicowy)? 2. Jaka różnica powinna i czy powinna być między teatrem popularnym a innym? 3. Czy teatr popularny może być propagatorem nowych form w dramacie i jego inscenizacji?" („Życie Teatru" 1925, s. 134).

Artystka swój wywód rozpoczyna od konstatacji dotyczącej współczesnego życia teatralnego oraz dostrzeżenia wpływu Wielkiej Wojny, która przytępiła emocje i wrażliwość społeczeństwa, co wpłynęło na sposób przyswajania sztuki. Jako najpoważniejszy problem artystka diagnozuje chłód emocjonalny oraz obojętność widzów na to, co wydarza się na scenie. Obok kontekstu wojennego wskazuje dwa zjawiska, które czyni odpowiedzialnymi za ten stan: naturalizm i kino. Ten pierwszy jej zdaniem zniszczył teatr. Stanowisko to wyraziła słowami: „Teatr jest teatrem, a nie kopiowaniem życia" (Wysocka, 1920). Aktor w teatrze naturalistycznym przestał pracować twórczo i intelektualnie, skupiony na wiernym odtwarzaniu życia. W konsekwencji widz jest znudzony, ponieważ teatr nie prezentuje mu niczego interesującego, i przestaje swoją uwagą współtworzyć widowisko. Kryzys trwa więc

po obu stronach rampy, pogrążając teatr w marazmie, z którego sam nie jest w stanie się wyzwolić. Kino zaś jest groźnym konkurentem, artystka uważa je za bardzo negatywne zjawisko, które niszczy widzów, ponieważ ich rozleniwia, przesuwa oczekiwania ku utworom nastawionym na efekty wizualne, oducza słuchania i analizowania – widz chłonie tylko szybko zmieniające się obrazy, których teatr, ze względu na swoje możliwości techniczne, nie jest w stanie dostarczyć (Wysocka, 1925)[5]. Artystka preferuje teatr, widzi jednak, że to właśnie film rozwija nowych, lepszych aktorów, którzy są w stanie porwać swoją grą, nawet jeśli repertuar ich środków aktorskich, ze względu na brak możliwości mówienia, jest znacząco ograniczony.

Dlaczego film mógł lepiej przemawiać do szerokich mas? W porównaniu z teatrem był rozrywką o wiele tańszą, na którą mogli sobie pozwolić właściwie wszyscy (z różnym natężeniem wizyt oczywiście), bez dodatkowych kosztów w postaci na przykład nowego ubrania. Jak zauważała w wywiadzie dla „Bluszczu" sama Wysocka: „Do teatrów w śródmieściu publiczności tej się nie ściągnie. Odstraszy ją wspaniałość strojów, na których tle zbyt smutno i upokarzająco wyglądałyby ich wytarte marynarki i ubogie sukienki, odstraszy wysokość cen itd." (Ceysingierówna, 1926, s. 99). Kino rozpalało emocje widzów, którzy głęboko przeżywali filmowe doświadczenia. Jednocześnie w powszechnej hierarchii było traktowane jako gorszy rodzaj sztuki, dobry dla pracowników fizycznych, ale już nie dla ludzi z klas wyższych. Dychotomiczne traktowanie rozumu i afektów – od starożytności obecne w kulturze, zawsze wyżej ceniącej ten pierwszy (Burzyńska, 2015) – odbijało się także tutaj. Tak jakby intelektualna rozrywka całkowicie rozmijała się z możliwością odbioru afektywnego. Odbioru, bez którego zdaniem Wysockiej nie mogło być mowy o dobrym teatrze. A ten, od czasu wojny pogrążony w kryzysie, nie wzbudzał emocji, nie był w stanie stanąć do wyścigu o swoją publiczność (Wysocka, 1925). Być może dlatego artystka zapragnęła stworzyć taką formę teatru, która byłaby odpowiedzią na te same potrzeby co kino, jednocześnie przewyższając je dzięki grze żywych, mówiących aktorów.

W tekście taka deklaracja nie pada wprost. Można ją jednak wywnioskować z wypowiedzi Wysockiej oraz praktyki artystycznej Rybałta. W wypowiedzi dla „Życia Teatru" Wysocka odnosi się do dwóch wzbudzających silne uczucia typów utworów: bajki i melodramatu, w

przypadku teatru waloryzuje je pozytywnie, zaś kina – negatywnie. Pragnienie zaproponowania w teatrze gatunków, których nie poważała w kinie, może być gestem wskazującym albo na paradoks jej myślenia, albo – co o wiele bardziej prawdopodobne – na próbę zawłaszczenia ich, aby spożytkować na korzyść teatru silny ładunek afektywny, który niosły.

Melodramat był gatunkiem, który do kina przywędrował z teatru. Opowiadał zazwyczaj tragicznie kończące się historie dwojga kochanków, na których drodze stawały przeciwności losu, takie jak rodzina, status majątkowy lub wielka historia. Kino przekuło go w swój sztandarowy gatunek, poruszając do głębi widzów i wywołując silne emocje, takie jak radość lub smutek, a w konsekwencji śmiech lub łzy. O wiele bardziej zaskakujące jest odwołanie do bajek[6], które w pierwszym odruchu kojarzą się z dziecięcym odbiorcą, a więc infantylizacją widza z klasy robotniczej. Czy jednak rzeczywiście o to chodzi artystce? „Piękne, wzniosłe bajki [opowiadane] dużym dzieciom" odnoszą się raczej do tęsknoty za utworami zaspokajającymi emocjonalne potrzeby widzów, zdaniem Wysockiej ignorowane przez teatr. Motywem łączącym oba wyróżnione gatunki staje się kwestia oddziaływania na widza za pomocą poruszających historii, angażowanie go w widowisko. Pragnieniem Wysockiej staje się zarządzanie afektami. Kluczowa jest kwestia zaangażowania widza – o powodzeniu spektaklu decydował aktywny udział publiczności, która współtworzyła go swoją wyobraźnią. Wysocka nie życzyła sobie widza, który tylko patrzy, co wykazywała, punktując przywary kina – dzięki afektywnemu oddziaływaniu spektakl miał uruchomić wyobraźnię. Drugie pytanie redaktorów „Życia Teatru" dotyczyło kwestii odróżniania się teatru popularnego od innych teatrów i zostało przez Wysocką w toku wywodu właściwie pominięte. Być może należy przyjąć, że skoro teatr miał oddziaływać na widza w polu afektywnym oraz rywalizować z kinem o jego względy, to właśnie tu leży różnica – miał stać się atrakcyjniejszy od przeciętnego teatru dramatycznego. W świetle poglądów Wysockiej istnieje jednak jeszcze inna linia, zgodnie z którą można zinterpretować to pytanie. Skoro teatr miał być inkluzyjną przestrzenią dla wszystkich, to dyrektorka Rybałta nie chciała budować żadnych hierarchii, a co za tym idzie pominęła to pytanie.

Na trzecie pytanie, o formy artystyczne, Wysocka umieściła taką odpowiedź: „Co do samego kierunku teatru popularnego, myślę, że takowy nie powinien przybierać żadnego zdecydowanego oblicza; można w nim pokazać tzw. nową formę, tylko nie za często, bo nowe formy są przeważnie zimne, wyrozumowane, przemawiają do intelektu wyrobionego widza, a szersze masy wymagają przemówienia do serca" (Wysocka, 1925, s. 83). Artystka jest w tej kwestii zachowawcza, zgadza się na pokazywanie nowych form, ale jako dodatku, nie głównego pola zainteresowania. Zagadnienie to dotyczy zarówno inscenizacji, jak i aktorów oraz reżyserów. Wysocka kilka akapitów wcześniej adresuje problem reformowania teatru w duchu wybranej konwencji, widowisk stylizowanych lub tonalno-plastycznych. Jej zdaniem reformator na chwilę przykuje uwagę swoim geniuszem, jednak z czasem sprzykrzy się publiczności, ponieważ forma nie istnieje bez treści (Wysocka, 1925). Przez nią zaś artystka rozumie duszę (tamże), a więc wewnętrzną prawdę o życiu oraz głębokie emocje, które artyści chcą ukazywać. Formalne widowiska wykluczały afektywny odbiór.

Idąc po linii myślenia Wysockiej o teatrze popularnym jako o ulepszonym kinie, interesujący jest sposób, w jaki przeprowadzono pierwsze pokazy *Balladyny* na Ochocie. „Żeby nie zrażać przychodzącej do teatru publiczności […], wpuszczaliśmy ją, jak na kino, w środku przedstawienia, a przedstawień dawaliśmy po dwa z rzędu. Charakterystyczne były potem zwroty niektórych osób z publiczności do przedsiębiorcy kinowego: «Czemu to pan takich rzeczy nam nie pokazujesz […]?»" (Ceysingerówna, 1926, s. 99). Wysocka wykonuje tu gest w kierunku publiczności, którego nie zrobił żaden z twórców zainteresowanych teatrem dla masowego odbiorcy. Żeby zrozumieć jego wyjątkowość, należy wrócić do kwestii przyzwyczajeń odbiorczych, jakie wytwarzało kino w dwudziestoleciu międzywojennym: w dziennym repertuarze był tylko jeden film, na który monopol miało wybrane przedsiębiorstwo[7]. Na seans filmowy w droższym kinie, obok filmu, składał się także szereg atrakcji: krótkometrażówki, animacje czy popisy na żywo. W kinie tańszym film był wyświetlany bez przerwy, widz mógł przyjść w dowolnym momencie i zobaczyć wcześniejsze fragmenty podczas kolejnego seansu.

Wysocką wyróżnia decyzja o uwzględnieniu przyzwyczajeń widowni, która chadzała do kina, ale niekoniecznie do teatru. *Balladyna* była grana dwa razy z rzędu, dzięki czemu

wszyscy ci, którzy nie zobaczyli początku, gdyż się spóźnili, mogli go obejrzeć podczas kolejnego pokazu. Oswajanie widza z nową formą w warunkach, które zna i czuje się w nich bezpiecznie, pozwala myśleć o Wysockiej jak o twórczyni o dużej wrażliwości na potrzeby osób mniej uprzywilejowanych niż ona. Dyrektorka musiała przeprowadzić rozeznanie wśród robotników i zastanowić się, w jaki sposób może ich do siebie przekonać. Rybałt nie był teatrem, który przyszedł „cywilizować" czy „edukować" masy, które od tego momentu miały pojąć wyższość teatru nad kinem. Szanuje widzów, chce, aby widzowie docenili sztukę, którą im proponuje. Wysocka zabiega o widza nie tylko dlatego, że od niego zależy finansowe powodzenie, ale dlatego, że wierzy w nowego odbiorcę, który uratuje teatr swoimi emocjami i zainteresowaniem.

Tkwi w tej sytuacji pewien paradoks. We wspomnianym wywiadzie dla „Kuriera Poznańskiego" Wysocka traktowała potencjalnego widza bardzo poważnie, mówiąc o planowanym wysokim poziomie artystycznym oraz dojrzałości odbiorców: „dawno już ktoś powiedział, że «to, co najlepsze, to dla ludu dopiero w sam raz dobrem»" (1925, s. 8). Jednocześnie jednak stawiała się w pozycji osoby wszystkowiedzącej – nie pozwalała wypowiedzieć się „ludowi", ale mówiła w jego imieniu: „tego ów lud chce, dla takiego teatru będzie najwdzięczniejszym widzem" (tamże). W pasji odnajdywania drogi do widza spoza regularnego kulturalnego obiegu, najprawdopodobniej nie dostrzegała tej sprzeczności. Warto także nadmienić, że wizja potrzeb widowni była pewnego rodzaju projekcją – nie zachowały się żadne dokumenty, które potwierdziłyby rzeczywiste kontakty Wysockiej z robotnikami z okresu przed otworzeniem teatru.

Rybałt a teatralne projekty Leona Schillera i Witolda Wandurskiego

Rybałt kształtował się pod wpływem osobistych poglądów dyrektorki, warto jednak naświetlić jego działalność przez pryzmat Teatru im. Bogusławskiego oraz twórczości Witolda Wandurskiego. Z tym ostatnim Wysocka współpracowała w Krakowie jako reżyserka prapremiery *Śmierci na gruszy* (15 stycznia 1925). Jeśli zaś chodzi o warszawski

Teatr im. Bogusławskiego, Wysocka najuważniej obserwowała drugi sezon (1925/1926) jego działalności, kiedy heroicznie walczył o widzów oraz dofinansowanie, pozostając pod wspólnym kierownictwem Leona Schillera, Wilama Horzycy i Aleksandra Zelwerowicza.

Schillerowi przyświecały podobne co Wysockiej ideały, chciał dawać „repertuar ludowy, ale na najlepszym poziomie artystycznym”[8]. Dyrektor nie bał się, jak widać, wyrażenia „ludowy”, z jego ciążeniem ku egalitarności i przystępności. Twórczyni Rybałta prawdopodobnie zgodziłaby się z Schillerem w niektórych ideowych założeniach, problemem była raczej droga, którą oboje podążali do tego samego celu. Teatr Wysockiej to teatr aktora, w którym wszystko, co wykraczało poza kreację aktorską, było sprawą drugorzędną. Teatr Schillera zasadzał się wówczas na rozmachu, dynamice i rytmie wielkiego widowiska, w którym scenografia, ruch sceniczny grup statystów, muzyka i światła stanowiły elementy równie ważne jak kreacje aktorskie.

Na tym nie kończą się różnice. Oboje interesowali się najstarszymi rodzimymi tradycjami teatralnymi, nawiązując do nich w swojej praktyce teatralnej, podchodzili jednak do nich zupełnie inaczej. Dla Wysockiej przeszłość była wzorcem, enklawą teatru niezepsutego przez naturalizm, w którym widzowie i aktorzy aktywnie współtworzyli spektakl; właśnie pod tym kątem interesował ją teatr rybałtowski. Schiller jako reżyser, nie zaś teoretyk czy teatrolog, traktował historyczne modele i formy teatru jako rezerwuar ciekawych idei, skarbnicę zapomnianych tekstów dramatycznych, które można odświeżyć, zredefiniować i ponownie przedstawić publiczności, a nie jako utracone wzorce.

Odmienność zainteresowań, mimo pewnej wspólnoty celów, zadecydowała o tym, jaką pozycję zajęła Wysocka wobec krytykowanej i atakowanej zewsząd sceny Schillera. Spektakle Teatru im. Bogusławskiego były dla artystki przede wszystkim przedmiotem krytycznego odniesienia, swoistym negatywem w myśleniu o własnym teatrze.

Wysocka należała do twórców, którzy choć niechętni realistycznej imitacji życia, zasadniczo pozostawali wierni wizji dramatopisarza. Samo przeprowadzane przez Schillera uwspółcześnienie dramatów przez kostiumy, wstawki kabaretowe czy typ ruchu scenicznego być może nie wywierałoby na niej tak negatywnego wrażenia, gdyby zostało

przeprowadzone w sposób bardziej umiarkowany, było mniej „schillerowskie" w swoim wyrazie. Choć Wysocka widziała teatr jako „dawanie rzeczy efektownych, przystępnych – działających silnie" (Wysocka, 1925, s. 81-82), to nagromadzenie efektów wizualnych, zbytnio komplikujących widowisko, gubiło w jej oczach sens i ideę przedstawienia. Antytezą miała być prostota, inscenizatorski umiar – rzecz arcytrudna do osiągnięcia, ale równocześnie niezbędna dla wyrażenia głębszych, a nie jedynie powierzchniowych sensów spektaklu. Prostoty w polskim teatrze, zdaniem Wysockiej, brakowało. „Dla tych ludzi potrzebny jest teatr – który by do nich przychodził – teatr czysty – dający dobry repertuar – ale to musi zrozumieć rząd i dać na to pieniądze" (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 146) – pisała na temat teatru dla robotników. Wydaje się, że w perspektywie poglądów Wysockiej możemy mówić o pokrewieństwie terminów „prostota" i „czystość", oznaczających teatr skupiony w swojej formie, oczyszczony z nadmiaru efektów i bodźców.

Wysocka krytykowała Teatr im. Bogusławskiego z pozycji estetycznych i ideowych, jednocześnie jednak była pewna, że jest potrzebny, choć wymaga reformy, która mogłaby się odbyć pod jej kierunkiem. Latem 1926 roku wspólnie z Ireną Solską i Witoldem Hulewiczem podjęła starania o przejęcie budynku teatru przy Hipotecznej 8 (Zagórski, 1926). Trudno dziś stwierdzić, czy chciała w nim osiedlić Rybałta, czy może powołać nową placówkę pod rozpoznawalnym już adresem, a może i szyldem. Nie udało się jednak przekonać magistratu, który miał już dosyć teatralnych prób przy Hipotecznej – zadecydowano o przebudowaniu gmachu na potrzeby mieszkań dla miejskich woźnych (Szczublewski, 1961).

Choć chronologicznie pierwsze, spotkanie i wymiana doświadczeń z Witoldem Wandurskim są o wiele trudniejsze do uchwycenia. Wysocka jesienią i zimą 1924 roku korespondowała już z Zegadłowiczem, nie poświęciła jednak w listach wiele miejsca pracy nad krakowską *Śmiercią na gruszy*. Wspomina o niej jedynie mimochodem, właściwie tylko po to, aby zdecydowanie odciąć się od przedstawienia: „Mieliśmy tu grube awantury ze sztuką Wandurskiego – wycofałam się zawczasu z tej sprawy – och, wszystko jest okropne" (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2009, s. 87). Polityczno-społeczny, drapieżny charakter dramatu i jego realizacji zaowocowały ocenzurowaniem wybranych scen tuż po premierze, a wobec dalszych prawicowych nacisków zdjęciem spektaklu po zaledwie sześciu przedstawieniach.

Czy jednak rzeczywiście „wycofała się zawczasu z tej sprawy”? Wydaje się, że nawet jeśli uchyliła się od odpowiedzialności za spektakl w jego wypracowanym wówczas kształcie, to sama praca przygotowawcza i kontakt z Wandurskim miały duże znaczenie dla jej refleksji o powinnościach i możliwościach teatru dla robotników, a tym samym krakowski epizod miał wpływ na dalsze działania Wysockiej w tym nurcie.

Wobec braku konkretnych informacji na temat przebiegu całej współpracy (znane są tylko relacje o jej burzliwej końcówce), możemy jedynie założyć, że Wandurski opowiadał Wysockiej o studium teatralnym i amatorskiej Scenie Robotniczej w Łodzi, z którymi był związany od 1923 roku. Wandurski, podobnie jak Wysocka, uważał, że współcześni aktorzy są „przeżarci” manierą gry naturalistycznej, a teatr wymaga gruntownej przemiany – którą zapewni mu jedynie nowy typ aktora (Filler, 1967). Podobnie jak ona, chciał wykształcić wszechstronnych artystów o dobrze postawionych głosach i wyszkolonych ciałach, gotowych do żywej i rytmicznej gestykulacji. Kluczowe było dla niego jednak podejście klasowe, ponieważ to aktor wywodzący się wprost z klasy robotniczej był fundamentem nowego teatru.

Nowy typ aktora (zarówno z nowej klasy, jak i z nowym zestawem umiejętności) mógł odmienić teatr, zapewnić mu świeży początek. Wandurski podporządkowywał teatr działaniom cielesnym, ruch sceniczny stanowił dla niego główny nośnik treści dramatycznej – stąd potrzeba dobrze wytrenowanego artysty-akrobaty. „Tworzył teatr oddziałujący poprzez skrót, poprzez wyolbrzymienie, poprzez ujęcie chaosu i energii w twarde ryzy rytmu” (Filler, 1967, s. 93). Jednocześnie łódzki twórca wyznawał zasadę, że „forma teatralna wynika całkowicie z potrzeb widowni, nie zaś z widzimisię autora lub kierownika widowiska” (tamże, s. 85-86). Teatr miał odpowiadać na potrzeby widza, stanowić przestrzeń aktywizacji umysłowej głównego odbiorcy, czyli klasy robotniczej. Oznaczało to rozwiązania bliskie widzowi teatru plebejskiego czy jarmarcznego, ale nieobecne w teatrze mieszczańskim. Wandurski szybko zrozumiał, że transpozycja na scenę szarej codzienności zupełnie widza nie interesuje. Operetka, błaha komedia czy kino przyciągały robotniczą widownię, ponieważ oferowały żywe kolory, tani blichtr i ekscytujące zmiany emocji. Teatr

dla robotników musiał dostarczyć równie silnych wrażeń, by móc z nimi konkurować. Myśl Wysockiej wyrastała z bardzo podobnego podłoża.

Pod względem techniki teatralnej Wandurski nie mógł lepiej trafić z reżyserką swojego dramatu, choć – jak pisze Helena Karwacka – na ostatnim etapie prac debiutujący dramatopisarz wielokrotnie ingerował w opracowaną przez reżyserkę koncepcję. Jego zdaniem dramat mógł w pełni wybrzmieć dopiero jako dzieło sceniczne, z czego brała się potrzeba kontroli nad kształtem inscenizacji (1966).

Przyjmuje się, że niechęć krakowskiej krytyki wynikała przede wszystkim z pacyfistyczno-komunistycznej wymowy dramatu, jednak to jedynie część prawdy. Jak wskazuje Diana Poskuta-Włodek (2012), silne emocje wzbudzało także burzenie tradycyjnego podziału na scenę i widownię, a więc eliminacja czwartej ściany i bezpośrednie interakcje aktorów z publicznością, które zostały wpisane w dramat. Wysocka nie bała się podobnych eksperymentów – jeszcze w latach wojny w Kijowie wprowadzała aktorów na widownię, każąc im grać pomiędzy widzami. Była więc idealną kandydatką do wystawienia tego dramatu, wobec czego przekonanie, że to Wandurski opracował krakowską *Śmierć na gruszy*, a Wysocka jedynie dała swoje nazwisko, jest błędne[9].

Reżyserski styl Wysockiej opierał się na głębokim wczytaniu się w sztukę – poszukiwaniu głównej myśli, którą interpretowała w oparciu o własną wrażliwość i przekonania, podkreślając aspekty przez innych reżyserów niedostrzegane lub pomijane. Z tego powodu wielokrotnie spotykała się z krytyką i niezrozumieniem. Słowo stało w jej inscenizacjach na pierwszym miejscu – co mogło przyczynić się do uwypuklenia treści politycznych, a tym samym zelektryzowania krytyków i publiczności. Wysocka, znana z tego, że już na pierwszą próbę przychodziła z drobiazgową koncepcją całej inscenizacji, nie mogła dobrze reagować na ingerencje autora w spójność widowiska, co odbijało się w zmęczonym tonie jej listów do Zegadłowicza.

Wydaje się, że uwrażliwienie Wysockiej na potrzeby teatralne robotników czy szerzej, osób na co dzień wykluczonych z obiegu kultury, jest zasługą Witolda Wandurskiego. Jako aktorka, która ostrogi zdobywała w teatrze wędrownym, była bez wątpienia świadoma

istnienia takiej widowni, jednak to spotkanie z kierownikiem łódzkiej Sceny Robotniczej mogło wpłynąć na decyzję o założeniu teatru dla niej przeznaczonego.

Rybałt jako teatr dla robotników

Teatr założony przez Stanisławę Wysocką nosi znamiona zarówno teatru artystycznego – jego celem, przypomnijmy, było odmienienie oblicza teatru w Polsce – jak i teatru dla robotników. Ważny wyznacznik samookreślenia pojawia się w wypowiedziach prasowych dyrektorki, gdy zapowiadała powstanie i pierwszy etap działalności placówki. Nie można jednak pominąć problemu zmiany oblicza tego teatru, podyktowanego w pierwszej kolejności trudnościami finansowymi – pomimo tego, że warszawscy robotnicy stanowili liczną grupę odbiorców, byli także tą najmniej zamożną, a co za tym idzie niezbyt skłonną do wydawania dużych sum na teatr. Ceny biletów były więc niskie, co w połączeniu z brakiem dotacji i koniecznością płacenia podatku od widowisk na rzecz magistratu sprawiło, że teatr w obliczu groźby zamknięcia musiał poszukiwać nowej publiczności. Stała się nią najpierw młodzież szkolna, a w czasie objazdu także mieszkańcy małych miejscowości oraz wojsko, co w efekcie doprowadziło do zmiany profilu teatru na popularny czy też masowy – czyli model, który nie ograniczał się do konkretnej grupy odbiorców.

Teatr Rybałt był teatrem zawodowym, ponieważ jego dyrektorka oraz ponad połowa zespołu miały za sobą formalne debiuty teatralne. Obecność w zespole osób, które dopiero kształciły się, aby zostać profesjonalistami, była podyktowana przede wszystkim potrzebą Wysockiej, aby doprowadzić do powstania nowego typu aktora teatralnego. Nie rekrutowała jednak adeptów z klasy robotniczej (choć wśród nich mogły być osoby o takich korzeniach) i nie stawiała sobie za cel stworzenia aktora-robotnika, który rozumiałby potrzeby tej warstwy społecznej i był ich wyrazicielem. Robotnicy interesowali Wysocką jako grupa, która do tej pory nie miała za dużej styczności z teatrem – więc raczej nowy widz, który po prostu nie zna teatru i może poznać jego lepszą odsłonę proponowaną przez dyrektorkę, niż widz z klasy robotniczej i jego problemy na scenie.

Wysocka chciała, aby repertuar w tworzonym przez nią teatrze silnie oddziaływał na publiczność – nie planowała jednak robić za pomocą teatru rewolucji społecznej, co najwyżej estetyczną. W pierwszym okresie szła za myślą Romain Rollanda o teatrze jako przestrzeni odpoczynku, oderwania od codzienności – stąd na scenie pojawiają się baśnie dla dorosłych i tak stylizowana *Balladyna*. Wysocka chciała wychować nową publiczność dla swojego teatru przyszłości – ale tylko za pomocą działań stricte scenicznych, nie budowała wokół teatru społeczności, nie prowadziła działalności odczytowej ani edukacyjnej. Teatr w jej optyce był sztuką zupełnie niezależną i musiał bronić się sam. Potrzebowała nowego widza, ale nie traktowała go jako kogoś, kto się musi czegoś nauczyć, aby być w stanie kompetentnie odbierać proponowane przez nią widowiska.

Z klasycznym modelem teatru robotników łączy Rybałta wielokrotnie opisana kwestia mobilności i gotowość do poszukiwania widzów, docierania do nich poza utartym szlakiem. Przyglądając się wypowiedziom Wysockiej, trudno jednak wyrokować o jego doraźnym charakterze – teatr miał być zaczynem wielkiej zmiany, więc nie tyle komentować współczesność, ile raczej odciskać niezbywalne piętno. Żeby jednak to się udało, potrzeba było znacznie więcej niż tylko jeden wędrowny zespół, czego Wysocka była doskonale świadoma. Wysocka po tej „klęsce” nigdy już nie zdecydowała się na tworzenie zespołu teatralnego w Warszawie.

Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej *Teatry dla robotniczej publiczności kierowane przez kobiety w dwudziestoleciu międzywojennym w Warszawie: od edukacji do eksperymentu*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Wandy Świątkowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Rybałt – teatr wędrowny Stanisławy Wysockiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/yk7k-d644.

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
DOI: 10.34762/yk7k-d644

Autor/ka

Barbara Michalczyk (bh.michalczyk@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Członkini grantu badawczego HyPaTia – Historia Polskiego Teatru. Feministyczny Projekt Badawczy. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się przede wszystkim na dziejach teatru w dwudziestoleciu międzywojennym oraz perspektywie feministycznej w badaniach historii teatru. Ich efekty publikowała m.in. w takich czasopismach jak „Pamiętnik Teatralny", „Didaskalia. Gazeta Teatralna", „Performer". W 2019 roku otrzymała stypendium m. st. Warszawy na stworzenie *Kalendarium teatrów dla dzieci i młodzieży w międzywojennej Warszawie*. ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Ten interesujący fragment oddaje nastroje społeczne wśród zwolenników Piłsudskiego, do których Wysocka się zaliczała – postrzegano wówczas przewrót jako zdarzenie bliskie rewolucji, która dokonała się w Rosji.
2. Henryk Szletyński w swoich wspomnieniach jako aktorów tego zespołu wspomina także Irenę Perkowską i Janusza Dziewońskiego (1979). *Słownik biograficzny teatru polskiego 1800-1980* podaje taką informacje także przy nazwisku Jana Budzyńskiego.
3. Studya różniły się pod tym względem od Rybałta, ponieważ początkowo zrzeszały zupełnych amatorów. Bardzo niewielu spośród nich zrobiło zresztą kariery aktorskie czy odznaczyło się mocniej w historii teatru. Jak twierdzi Horbatowski, przy doborze aktorów „ważniejszy niż talent był potencjał intelektualny i kulturalny" (2009, s. 181). Ewa Hevelke (2017), pisząc dla *Encyklopedii teatru polskiego* hasło *Teatr Rybałt*, posługuje się określeniem „półamatorska grupa", co w gruncie rzeczy odzwierciedla faktyczny skład zespołu.
4. W swoich wspomnieniach, poświęconych artystce i jej kijowskiej inicjatywie, Jarosław Iwaszkiewicz zwraca uwagę, że w wojennym Kijowie takie urządzenie sceny nie wzbudzało zdziwienia wśród recenzentów. Dopiero gdy zdecydowała się na nie Reduta, to warszawscy konserwatywni krytycy z Władysławem Rabskim na czele odsądzali Osterwę od czci i wiary (1963, s. 16-17).
5. Wysocka pomimo tak negatywnego waloryzowania kina docenia je. Widzi w nim przestrzeń rozwoju nowych talentów aktorskich, a także rozwoju środków aktorskich innych niż deklamacja. Jak pisała w 1936 roku: „W teatrze odgrywa dominującą rolę słowo, w filmie ruch i gest. Sztuki sceniczne w ogóle chorują na przerost słowa; utwór sceniczny musi bowiem wypełnić cały wieczór i dlatego często akcję, na odtworzenie której wystarczyłaby godzina, rozwadnia autor za pomocą nadmiaru słów do wymaganego dla spektaklu czasu. To niepotrzebne słowo niszczy wyrazistość aktora teatralnego, powodując przyrost niepotrzebnego gestu. Aktor podświadomie czuje zbędność niektórych słów – stara się je „podeprzeć" gestem. Wydaje mu się, że w ten sposób umniejszy nudę (zbędne słowa są zawsze nudne). To stwarza jedynie nadmierną gestykulację (oto powody jej powstania). Aktor filmowy zaś musi być oszczędny w geście". Wysocka karierę filmową rozpoczęła w 1929 roku, do wybuchu wojny zagrała w osiemnastu filmach.
6. Anna Czabanowska-Wróbel zwraca uwagę na to, że w Młodej Polsce brakowało terminologicznego rozróżnienia bajki i baśni. Dopiero z czasem dochodzi do zmian w postrzeganiu słowa „baśń", które przeszło nobilitację i przestało określać bujdy i kłamstwa. Po pierwszej wojnie jednak młodopolska baśń traci swoje wysokie znaczenie, przejmuje je za to bajka – która powraca do łask w poezji i literaturze, a także szerzej w kulturze. Może stąd (a także z analogii między kinem a światem iluzji baśniowej) bierze się również częstotliwość tego terminu w pismach Wysockiej (1996).
7. Wśród nich także istniała hierarchia, droższe kina dla bogatszej klienteli ze śródmieścia pierwsze otrzymywały nowości, które dopiero po okresie eksploatacji trafiały na przedmieścia. Warto dodać, że do Polski trafiała ograniczona liczba kopii, które niszczyły się w toku eksploatacji, co wpływało na jakość seansów w tańszych kinach powtórkowych, czyli tych, do których filmy trafiały po pokazach w kinach z pierwszeństwem wyświetleń, tzw. zeroekranach (Świdziński, 2015).
8. Jednocześnie jednak taka formuła spektakli nie wystarczała twórcom sceny, teatr dla uboższej publiczności miał być zarazem placówką „organizującą wyobraźnię narodową", poszukującą polskiego stylu oraz nowych form teatralnych (Krasiński, 1973). Taką samą misję można by z powodzeniem powierzyć teatrowi narodowemu.
9. W ten sposób sprawę stawiał m.in. Witold Filler, pierwszy badacz biografii Wandurskiego: „[…] nominalnym reżyserem była Stanisława Wysocka, ale […] [przedstawieniu] ton narzucił obecny na wszystkich próbach autor" (1967, s. 56). Podobne stanowisko przyjęła także współcześnie Katarzyna Dudzińska, która

pisząc o Wandurskim, całkowicie wymazała obecność i znaczenie Stanisławy Wysockiej w procesie tworzenia prapremiery *Śmierci na gruszy* – nazwisko reżyserki ani razu nie pada w tekście, pojawia się za to stwierdzenie, które stawia dramatopisarza w pozycji głównego twórcy: „Po krakowskiej aferze Wandurski postanowił wystawić *Śmierć na gruszy* jeszcze raz, tym razem kilka miesięcy później, na swojej Scenie Robotniczej" (2017, s. 169).

Bibliografia

Bo Ty jesteś moje Fatum. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza, opr. M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2008.

Burzyńska, Anna, *Afekt – pożądany i podejrzany*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Ceysingerówna, Helena, *Czarodziejstwem sztuki*, „Bluszcz" 1926, nr 4.

Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1996.

Dudzińska, Katarzyna, *Jak „wypaczyć" teatr? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni"*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017.

Filler, Witold, *Na lewym torze (Teatr Witolda Wandurskiego)*, PIW, Warszawa 1967.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, PIW, Warszawa 1957.

Hevelke, Ewa, *Teatr Rybałt* (2017), [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1222/teatr-rybalt [dostęp: 2.12.2024].

Horbatowski, Piotr, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Iwaszkiewicz, Jarosław, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya"*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Karwacka, Halina, *O działalności teatralnej Witolda Wandurskiego*, „Prace Polonistyczne/Studies in Polish Literature" 1966, t. 22.

Krasiński, Edward, *Warszawskie sceny 1918-1939*, PIW, Warszawa 1973.

Liński, Henryk, *Inauguracja Teatru „Rybałt". Rozmowa z dyr. Wysocką*, „Kurier Polski" 1925, nr 350.

Michalczyk, Barbara, *Warszawskie teatry Stanisławy Wysockiej*, „Pamiętnik Teatralny" 2021, nr 70.

Nowy teatr p. Wysockiej, „Kurier Poznański" 1925, nr 217.

Poskuta-Włodek, Diana, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Powrót Rybałta z Kresów Wsch., „Echo Warszawskie" 1926, nr 81A.

Schiller Irena, *Stanisławski a teatr polski*, PIW, Warszawa 1965.

Spuścizna po Janinie Wysockiej-Ochlewskiej, Gabinet Dokumentów Życia Społecznego, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Wy(Dk)-15/57.

Szczublewski Józef, *Artyści i urzędnicy*, PIW, Warszawa 1961.

Szletyński, Henryk, *Siedem gawęd z czasów młodości*, PIW, Warszawa 1979.

Świdziński, Wojciech, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.

Wilski, Zbigniew, *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Wysocka, Stanisława, *Aktor filmowy i aktor teatralny*, „Kino" 1936, nr 6.

Wysocka, Stanisława, *O teatrze Studya*, „Kłosy Ukraińskie" 1916, nr 19-22, [w:] taż, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Wysocka, Stanisława, *Teatr popularny*, „Życie Teatru" 1925, nr 17, [w:] taż, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Wysocka, Stanisława, *Tylko aktor*, „Życie Teatru" 1920, nr 1, [w:] taż, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Zagórski, Adam, *Zabawa w kręćka*, „Przegląd Wieczorny" 1926, nr 171.