

Barbara Mytko-Brun

Awangarda teatralna międzywojennych Czech

Studia Rossica Posnaniensia 22, 119-131

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AWANGARDA TEATRALNA MIĘDZYWOJENNYCH CZECH THE THEATRICAL AVANTGUARD OF INTERWAR BOHEMIA

BARBARA MYTKO-BRUN

ABSTRACT. The author presents the development of avantguard tendencies in the Bohemian theatre in the interwar period. The author gives the characteristics of achievements of J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian and first of all the programme and activities of Osvobozené divadlo – The Liberated Theatre of J. Voskocv and J. Werich which was the most important centre of avantguard in the theatre.

Barbara Mytko-Brun, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej, al. Niepodległości 4, 61 - 874 Poznań, Polska Poland.

Korzeni czeskiej teatralnej awangardy okresu międzywojennego należy poszukiwać już w działalności i dorobku tzw. generacji czapkowskiej (określanej również często jako „generacja burzycieli” lub pokolenie „Almanachu na rok 1914”). Cała awangarda Pragi międzywojennej, zarówno literacka, jak i plastyczna, zrodziła się jeszcze w latach tuż przedwojennych w atmosferze wytworzonej przez pokolenie czapkowskie. Zafascynowane także sztuką teatru, świetnie rozumiejące jej specyfikę i złożoność, pokolenie to odegrało przełomową rolę w rozwoju czeskiego dramatu i teatru. Na początku XX wieku dramat i teatr czeski mocno jeszcze tkwił w tradycji realistycznej i odrodzeniowej XIX wieku. Nieśmiały reakcją na tę sytuację były nowe artystyczne zjawiska, np. dramat i teatr symbolistyczny i impresjonistyczny Jaroslawa Kvapila i opozycja, jaką stanowiły wobec teatru oficjalnego małe sceny amatorskie (np. *Lyrické divadlo* z roku 1911, kontynuowane w dalszych dwóch latach przez tzw. *Divadlo umění...*¹). Wszystkim tym dotychczasowym tendencjom w czeskiej literaturze i sztuce, także w teatrze, przeciwstawiła się młoda generacja artystyczna, której profil zaczął kształtować się około roku 1905, przy zasadniczym współdziałaniu charakterystycznej atmosfery słynnej praskiej kawiarni Union. Skupiała ona przedstawicieli literackiej i plastycznej awangardy: Josefa i Karela Čapków, Františka Langerę, Otokara Fischera, Jaroslava Haška oraz artystów: Vlastimila Hofmana, Jana Gončára, Vaclava Špalę, Vladimíra Beneša i innych, którzy zgodnie z tendencją tych lat ustalali nowe drogi rozwoju i charakterystyczny dla nich prymat

¹ H. Kuligowska, *Twórczość dramatopisarska Františka Langerę*, Wrocław 1976, s. 11.

sztuk plastycznych, utrzymujący się także w teatrze. Nowa generacja artystyczna przeszczepiała na grunt czeski doświadczenia najnowszych europejskich kierunków: futuryzmu, ekspresjonizmu czy kubizmu, negując równocześnie starsze tradycje własne. Dążyła do sformułowania zasad nowej sztuki, do stworzenia własnego stylu w literaturze i sztuce, także na łamach nowo powstałych czasopism: „Umělecký měsíčník” i „Scéna”. Dużą rolę w opozycji wobec tradycjonalizmu zaczęła odgrywać francuska orientacja kulturalna. Młodą generację, przedwojenną modernę łączył krytyczny stosunek do przeszłości: do postaw dekadencckich, do romantycznego kultu sztuki, do neoromantycznego subiektywizmu. Obiektywną rzeczywistość i kształtowaną przezeń cywilizację uczyniła ona przedmiotem dzieła literackiego, opowiedziała się także za nowymi środkami wyrazu: nowym stylem i językiem, innymi zasadami kształtowania obrazu poetyckiego, wolnym wierszem². Kiedy po latach działalności krytycznej generacja czapkowska wypowiedziała się także w oryginalnej twórczości dramatycznej, doszło w Czechach w latach dwudziestych do prawdziwego rozkwitu dramaturgii. Obok Karela Čapka tworzyli jego brat Josef, František Langer, Jří Mahen, by wymienić tych najznakomitszych, których cechowało nowatorstwo zarówno tematyczne, jak i formalne początkowych lat dwudziestych.

Czeską kulturę teatralną XX wieku tworzył, między innymi Jaroslav Kvapil, działający od 1900 roku w Národním divadle. Był twórcą koncepcji teatru impresjonistyczno-symbolistycznego i czerpał z doświadczeń Reinhardta i Stanisławskiego. Doprowadził także do wyodrębnienia scenografii i reżyserii jako samodzielnych, obok gry aktorskiej, dziedzin sztuki scenicznej. Następnie Karel Hugon Hilar był czołowym przedstawicielem nurtu ekspresjonistycznego. W latach 1910 - 1921 działał w Městském divadle na Vinohradach, twórczo wykorzystywał osiągnięcia współczesnego teatru europejskiego i reagował na ideowe przemiany epoki. Zasługą jego było stworzenie teatru reżyserskiego, gry zespołowej, w której kreacja aktora podporządkowana była określonej planowi reżyserskiemu. W jego ekspresjonistycznych inscenizacjach obok słowa, rytmu, gestykulacji, intonacji jako elementów organizujących, bardzo ważną funkcję dramatyczną pełniła również scenografia (w większości V. Hofmana, artystycznego współpracownika Hilara). Obaj ci twórcy nowoczesnej myśli teatralnej utorowali drogę późniejszym wystąpieniom awangardy.

Lata dwudzieste przyniosły jednakże kryzys teatru, upadek scen oficjalnych. Kultura teatralna straciła monolityczny charakter, jednolity styl artystyczny. Silny był wpływ roku 1918: zakończenie I wojny światowej, powstanie nowej sytuacji społeczno-politycznej państwa i nowych warunków w wyniku uzyskania niepodległości, które wyznaczały i kształtowały funkcje i obraz czeskiego teatru. Najważniejsze oficjalne sceny Pragi Národní divadlo i Městské divadlo powoli traciły swą artystyczną siłę i stawały się przestarzałą, martwą formułą teatru oficjalnego. W opozycji do nich rodziła się antyoficjalna kultura teatralna, negująca zarówno konwencje realistyczne

² Por. E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963; H. Kuligowska, op. cit.; J. Baluch, *Literatura czeska 1918 - 1968 r. (wykłady)*, Kraków 1973.

jak i teatr symbolistyczny oraz ekspresjonistyczny. Występowała także przeciw teatrowi stylizowanemu, iluzjonistycznie odtwarzającemu rzeczywistość³.

Koncepcji oficjalnego teatru i literatury dramatycznej przeciwstawiła się awangarda, której wystąpienie i program ściśle związane był z założeniami ugrupowania Devětsil. Rozwój awangardowego teatru w Czechach łączył się z trzema etapami: konstruktywizmem, poetyzmem i w latach trzydziestych surrealizmem, trzema źródłami inspiracji nowego stylu i konwencji teatralnych. Devětsil, w skład którego weszli literaci, krytycy, architekci, malarze, rzeźbiarze, muzycy oraz ludzie teatru w 1922 roku (mniej więcej dwa lata po ukonstytuowaniu się), wydał *Revoluční sborník Devětsilu*, zbiór manifestów i artykułów programowych, również sformułował koncepcji teatralnych. Założeniem Devětsilu było stworzenie sztuki proletariackiej, powiązanej z założeniami marksistowskimi, orientacja lewicowa, propagująca ideał kultury masowej. Jindřich Honzl, teoretyk i praktyk teatru, tak pisał o konieczności stworzenia sceny proletariackiej: „Jde nám o drama revoluční víry a odvahy, o drama revolučního umění, na němž by měl žít svou účast proletariát svým názorem, svými sklohy a svou tvořivou touhou [...]”⁴, podkreślał sztukę odzwierciedlającą rzeczywistość i współczesnego człowieka, społeczną funkcję teatru.

Powstanie pierwszej awangardowej sceny, Osvobozeného divadla, poprzedzone było dłuższymi przygotowaniem zarówno teoretycznymi, jak i artystycznymi, w dziedzinie literackiej i plastycznej, od 1920 roku we wspomnianym już Devětsilu, i to w okresie największego powodzenia Hilarowskiego ekspresjonizmu i proletariackiej symboliki. Devětsil skupiał największe indywidualności późniejszej awangardy: J. Honzla, V. Nezvala, V. Vančurę, A. Hoffmeistera, J. Voskovca, J. Jčžka, a także zrodził najsilniejsze impulsy nowych teatralnych koncepcji.

Po roku 1920 zaczęła powstawać również poetycka twórczość członków grupy, dla których skłonność do zabawy z metaforą, technika asocjacji i oczarowanie światem rzeczy prostych stały się elementami nowymi i dominantą poetyckiej wypowiedzi. Vířslav Nezval wydał zbiór poezji *Most* (1922), dwa lata później *Pantomime*, a potem dalsze, Jaroslav Seifert opublikował *Město v slzách* (1921) i *Samou lásku* (1923), Vladislav Vančura debiutował w roku 1923 zbiorem opowiadań *Amazonský proud*. W zbiorowej publikacji *Život* w 1922 roku wydrukowano pierwszy, prawdziwy dramat poetyczny Nezvala *Depeše na kolečkách*, a więc w okresie, kiedy nie istniał jeszcze teatr zdolny artystycznie go realizować. Pojawiła się w tym dramacie zasada liryczności i niezależna przemienność motywów, poetyka zaskoczenia i metaforycznej gry, śmiech w funkcji zabawy.

Czeska awangarda literacka opierała się, a świadczą o tym i pierwsze dramaty Nezvala, na nowoczesnej poezji francuskiej na czele z G. Apollinaire'em, którego dramat *Les Mamelles de Tirésias* został także później wystawiony przez Osvobozené

³ B. Jankowska, *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha (1927 - 1938)*, Wrocław 1977, s. 15.

⁴ J. Honzl, *O proletářském divadle*, cyt. za: B. Jankowska, op. cit., s. 16.

divadlo. W zbiorze przekładów K. Čapka *Francouzská poezie nové doby* z 1920 roku znalazł się poemat *Zône Apollinaire'a*, który inspirował także nowe awangardowe dramaty o charakterze lirycznym⁵. Awangardowy teatr mógł również czerpać z „wybuchowego” rozwoju nowoczesnych sztuk plastycznych (wpływy twórczości J.Śmy, J. Štyrskiego, B. Feuersteina, A. Hoffmeistera, F. Muziki, A. Wachsmanna i innych), nowych tendencji w architekturze, muzyce i sztuce baletowej.

Punktem wyjścia do teoretycznych rozważań o teatrze awangardowym stał się artykuł J. Honzla *O proletářském divadle* z roku 1922, w którym zwrócił on uwagę na rozwojowy przełom w postępowym teatrze między erą proletariacką a nowym etapem awangardowej aktywności. Honzl wskazał na nowe możliwości teatru inspirowanego filmem, komedią ludową i cyrkiem, na teatr o nowych poetyckich założeniach, który dotychczas najwyraźniej przejawiał się w Rosji Radzieckiej u reżyserów Meyerholda i Tairowa i w dramatach Majakowskiego⁶.

Koncepcja nowego teatralnego stylu J. Honzla dookreślała się w kilku artykułach publikowanych w awangardowych czasopismach i zebranych później w książce *Roztočené jeviště* z 1925 roku. Wskazywał w nich na pierwszoplanową rolę małych teatrzyków, posiadających określony konkretny program i prowadzonych przez silne osobowości, a przede wszystkim nie skrępowanych żadnymi oficjalnymi obowiązkami ani naciskiem interesów kapitału. Dla nowego teatru wytyczył cel – odejście od przeżytej już psychologii w stylu strindbergowskim, od tradycji symbolistycznej i ekspresjonistycznej, a również od abstrakcyjnego mesjanizmu w teatrze, tak charakterystycznego dla lat bezpośrednio powojennych. W przemowie do zbioru liryków Nezvala *Pantomima* określił Honzl zasady stylu teatru awangardy, która nie chce już tylko reprodukcji poetyckich metafor, lecz wytworzenia nowych form scenicznych metafor, wykorzystując rzeczywistość i warunki teatru. Honzl przewidywał ponadto dla nowego dramatu scenicznego miejsce w rewii⁷.

Czeska teatralna awangarda mogła czerpać wzory i impulsy z licznych zjawisk w innych krajach, które opisywały teatralne i kulturalne czasopisma. Informowały np. już w 1921 roku o wystawieniu baletu według libretta J. Cocteau *Les Mariés de la Tour Eiffel* przez grupę Ballets Suédois czy w roku 1922 dramatu A. Jarry *Ubu-roi*. Z niemieckiej awangardy prasa śledziła działalność E. Piscatora i B. Brechta, a z francuskiej jeszcze I. Golla i jego *Mathusaluma* z roku 1922⁸. W grudniu 1921 roku w Švandovém divadle przedstawił swój *Večer syntetického divadla* F. T. Marinetti. Futurystyczne sceny Marinettiego stanowiły w Pradze prowokacyjną negację starego teatru i parodię przeżytych już kliszy psychologicznych.

Pogłębiało się także stale zainteresowanie radziecką awangardą teatralną. Zasady konstruktywizmu w teatrze stały się w roku 1923 przedmiotem uwag J. Honzla przy

⁵ Por. J. Honzl, *Humor Prů Tirésiových*, „Kmen” 1926 - 1927, s. 34 - 36.

⁶ Zob. J. Honzl, *O proletářském divadle*. W: *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922, s. 87 - 98.

⁷ J. Honzl, *K pantomimě*. W: V. Nezval, *Pantomima*, Praha 1924, s. 140.

⁸ Zob. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, t. 2, Praha 1976, s. 483 - 582.

okazji referowania po niemiecku wydanej książki Tairowa *Das Entfesselte Theater*. W artykule *Vlivy fakta a zásady nového ruského divadla* z tego samego roku dokonał już Honzl przeglądu rozwoju teatru od realizmu Stanisławskiego do stylizacji Diagilewa, Baksta, Teatru Artystycznego i dalej przez Wachtangowa i futurystów aż po Tairowa i Meyerholda. Honzl rozumiał konstruktywizm Tairowa i Meyerholda jako refleks konstruktywistycznego porywu radzieckiego społeczeństwa i pisał, że „neni dnes významného evropského divadla mimo Rusko”⁹. W 1925 roku był w Związku Radzieckim i swe uwagi zebrał m. in. w książce zbiorowej *SSSR – úvahy, kritiky, poznámky* (1926), w artykule *Čtyři kapitoly o novém ruském divadle*, poświęconym Meyerholdowi i Tairowi, aktualnej sytuacji radzieckiej dramaturgii i formie agitacji Niebieskich bluz.

J. Honzl szczególnie swym *Roztočeným jevištěm* z 1925 roku, tuż przed otwarciem Osvobozeného divadla, zebrał teoretyczne zasady nowego programu teatru i sformułował teatralne koncepcje poetystycznej lewicowej awangardy.

Wśród młodszej generacji ludzi teatru, których inscenizacje należałoby prześledzić jeszcze przed charakterystyką działalności Osvobozeného divadla, wybijał się Jiří Frejka. Jego pierwszym atakiem na oficjalne konwencje teatru było wystawienie sztuki Y. Golla *Pojištění proti sebevraždě* na scenie Heythuma oraz *Veselá smrt* Jewreinowa z dekoracjami J. Šimy podczas studenckiego wieczoru w sali na Slovanech, obu w 1925 roku. W Masarykowej siní na Ž žkowie w tym samym roku wystawił także komedię Moliera *Cirkus Dandin* ze scenografią Heythuma i muzyką I. Krejčího. W nowo powstałym teatrzyku Na Slupí na Nowym Mieście razem z młodą grupą aktorów wystawił jeszcze starofrancuską *Frašku o mímovi* i w styczniu 1926 roku komedię Arystofanesa *Když ženy něco slaví*.

Zasady teorii awangardowego teatru i ich pierwsze inscenizacyjne realizacje przeszły w nowe stadium, gdy 8 lutego 1926 roku rozpoczęło w małym teatrzyku Na Slupí działalność Osvobozené divadlo. Stało się ono sekcją Devětsilu i jego trzon stanowiła grupa młodych twórców i aktorów J. Frejki. Kierownictwo nowej sceny objął J. Honzl. Po roku pracy w złych warunkach Osvobozené divadlo przeniosło się w styczniu 1927 roku do sali Umělecké besedy na Malé Straně.

Osvobozené divadlo stanowiło już wyższy etap teatralnej opozycji, która do tej pory przejawiała się tylko komediowym rozluźnieniem i lirycznością oraz brakiem konkretniejszego programu. Jako sekcja Devětsilu teatr ten postanowił realizować w scenicznych przedstawieniach artystyczne zamiary tego awangardowego ugrupowania, inscenizować sztuki o linii poetystycznej i poprzez jej metaforykę wzbogacać poetyckość środków tetatralnych¹⁰.

Już od samych początków działalności Osvobozeného divadla zarysowały się dwie linie – J. Frejki i J. Honzla. Frejka najpierw powtórzył swe dawne przedstawienia, potem reżyserował Nezvala *Depeše na kolečkách* i wiersze *Vězeň, Madrigal*

⁹ J. Honzl, *Vlivy, fakta a zásady nového, ruského divadla*, „Stavba” 1923, s. 185.

¹⁰ Por. *Dějiny českého divadla*, t. IV, Praha 1983, s. 91.

a *Abeceda* (1926). W styczniu 1927 jako ostatnie swe przedstawienie przygotował Y. Golla *Pojištění proti sebevraždě*. Rozwijał w Osvobozeném divadle komediowy konstruktywizm, własną wariację tairowskiego stylu, zmierzał do komedii nowego typu i do uwolnionej fantazji, zmieniającego się rytmu i lirycznych skrótów. Jednakże Frejka, który później także w swej książce *Člověk, který se stal hercem* z 1929 roku bronił zasad spontanicznego, impulsywnego aktorstwa, nie potrafił oddać się dokładnie metodycznej pracy reżyserskiej J. Honzla i wiosną 1927 roku odszedł z teatru.

J. Honzl był świadomym celu systematykiem. Odrzucał dadaistyczne komedie Frejki i jego pojęcie konstruktywizmu. Zaprogramował pojęcie stylu poetystycznego. Od początku roku 1926 do końca sezonu 1929 inscenizował w Osvobozeném divadle tylko sztuki odpowiadające temu programowi i starał się, aby ich złożona poetycka kompozycja została na scenie wyrażona przez odpowiednie metaforyczne środki gry aktorskiej, scenografii, muzyki i tańca. Inscenizował przede wszystkim sporo francuskich lirycznych sztuk: *Němého kánára* (1926) dadaisty G. R'bemonta-Desaignese'a, a później również jego surrealistyczną sztukę *Peruánský kat* (1929), *Prsy Tirésiový G. Apollinaire'a* (1926), *Metuzaléma* Y. Golla (1927), scenkę *Račte...?* A. Bretona i Ph. Soupaulta (1928), *Orfeá* J. Cocteau (1928), *Krále Ubu* (1928) A. Jarry. Z czeskiej dramaturgii wybrał m. in. dadaistyczną *Nevěstu* A. Hoffmeistera (1927), *Učitelá a žáká* (1927) i *Nemocnou dívku* (1928) V. Vančury, a także raz jeszcze *Depeše na kolečkách* (1928) V. Nezvala.

J. Honzl koncentrował się wyraźnie na tekstach operujących nowoczesną metaforą i dramatycznością. W inscenizacjach, podobnie jak u poetów i autorów poetystycznego kręgu, chodziło mu o całkowitą metaforyzację scenicznego działania się. Za pomocą metaforycznie użytego słowa, gestu, ruchu, kostiumu, motywu muzycznego, elementu tańca, przekazu pantomimicznego, światła, gry cieniów, projekcji fotografii czy fotomontażu, co było dla niego szczególnie typowe, z zupełnie realnych rekwizytów-przedmiotów wytwarzał całe poetyckie pasma, bogate w grę przemian i przenośnych znaczeń. W jego przedstawieniach akcja sceniczna była jednym pasmem metafor. Aktor mógł chwilowo zmienić się w element dekoracji, a kulisy, światło, rekwizyty mogły zastąpić aktora. Dramaturgia inscenizacji nie powstawała więc na skutek napięcia akcji, lecz w wyniku przemian funkcji obrazowych środków scenicznych. Te podstawowe elementy eksperymentu w początkowej fazie Osvobozeného divadla weszły na stałe do czeskiej kultury teatralnej.

Z Osvobozeném divadlem była związana większość awangardowych twórców: reżyserzy J. Frejka i J. Honzl, aktor, reżyser i kompozytor E. F. Burian, plastycy H. Heuthum, O. Mrkv'čka, V. Obrtel, J. Š.yrský, K. Teige, tancerki i choreografki M. Holzbachová, J. Kr'ochlová, M. Mayerová i tancerz S. Machov, kompozytorzy J. J'ž k, I. Krejčí, poeta V. Nezval.

Stosunek oficjalnych czynników do bojowego Osvobozeného divadla był taki, że mimo prokomunistycznych przekonań i proletariackich sympatii J. Honzla został on w 1927 roku pozbawiony funkcji kierownika i reżysera teatru. Fakt, że teatr

istniał mimo wszystko dalej, był zasługą dwójki młodych twórców i aktorów zarazem Jiřego Voskovca i Jana Wericha. W sali Umělecké besedy na Malé Straně przedstawili w kwietniu 1927 razem z młodymi studentami szkoły teatralnej i profesjonalnie nie przeszkolonymi przyjaciółmi pełną humoru rewię *Vest pocket revue*, do której sami napisali tekst, sami ją reżyserowali, kierowali scenografią i sami wystąpili w kostiumach i roli clownów Publia Ręki i Sempronia Białki. Przedstawienie to spotkało się z ogromnym zainteresowaniem publiczności, drugie i trzecie odbyło się w teatrzyku Dada, czwarte już w Osvobozenym divadle.

J. Voskovec i J. Werich byli uczniami tego samego gimnazjum, więc doświadczenia i przeżycia tego okresu stały się dla nich podstawą ich intelektualizmu i humoru, który szczególnie odpowiadał młodej, powojennej generacji. Z ich rewii bił optymizm, studencki humor, dadaistyczne nielogiczności i śmiech ze snobistycznych nawyków mieszczaucha. W początkowej działalności nawiązywali do aktualnych problemów, które potrafili połączyć w jedną barwną całość, wykorzystując z zamiłowaniem formy rewii. Voskovcowi i Werichowi jako aktorom i jako autorom bliski był poetystyczny styl operowania metaforą, teatr ich czerpał także z filmowej groteski, z występów cyrkowych clownów, z muzyki jazzowej i kabaretu. Humor ich obejmował od pierwszych rewii „czysty” komizm słowa i sytuacji, komizm adresowany do tzw. warstw średnich. W licznych wariantach humor ten przechodził do parodii snobistycznego społeczeństwa, do persyflażu różnych literackich i teatralnych konwencji, do satyry i wyśmiewania książkowego tylko wykształcenia, patriotycznej żarliwości i innych manier mieszczańskiego świata.

Dla Voskovca i Wericha okres od 1927 do 1929 był etapem poszukiwań. Obaj autorzy starali się zapewnić prosperity teatru, próbując różnych typów komedii. Po *Vest pocket revue* (tj. rewii z kieszonki od kurtki), którą grano więcej niż 200 razy, wystawili *Smoking revue* (1928), przepełnioną absurdalnymi sytuacjami i tym różniącą się od wolno płynącej i lekkiej pierwszej rewii. Potem – ... *si pořádně zařídít* (1928), adaptację fraszki wiedeńskiego komediopisarza Nestroya i *Gorilla ex machina čili Tajemství Cliftonova kladívka* (1928), parodię ulubionego wtedy rodzaju – seryjnie wydawanych kryminałów. Dla nowej siedziby Osvobozeného divadla w sali hotelu „Adria” na Václavském náměstí przygotowali rewię pod tytułem *Kostky jsou vrženy* (1929), obraz bez logicznego powiązania z improwizowanymi występami obu komików. Niewiele nowego wniosły w sferze humoru i kompozycji obrazów kolejne przedstawienia, także i to z 1929 roku *Ličení se odročuje*, wykonane już w ostatecznej siedzibie teatru – w pałacu U Nováků przy ulicy Vodčkovéj. Po odejściu Voskovca i Wericha od formy rewii do innych rodzajów teatralnego humoru, w sztuce *Fatamorgana* (1929) wrócili znów do barwnej kompozycji rewiowej, której pozostali już wierni do końca swej działalności teatralnej w okresie międzywojennym. Od rewii *Fatamorgana* rozpoczął się nowy etap Osvobozeného divadla, okres pełniejszej jego profesjonalizacji, bogatszego arcyzmu i szerszego społecznego odbioru.

Podstawowym elementem rewii Osvobozeného divadla była muzyka. Początkowo

Voskovec i Werich wykorzystywali muzykę obcych autorów aranżowaną przez dyrygentów teatru, J. Kyselkę i K. Šroma, do której Voskovec i Werich pisali nowe teksty¹¹. W sztuce *Premiéra Skafandr* z marca 1929 roku po raz pierwszy wykorzystali muzykę kompozytora Jaroslava Ježka, który dał prawdziwy popis artystycznego kunsztu w *Fatamorgana* i od tego momentu jego muzyka była nieodłączną częścią *Osvobozeného divadla*.

Już od pierwszych przedstawień tego teatru obecne w nim były elementy baletowe, które grywali przede wszystkim w parodystycznym duchu sami Voskovec i Werich oraz zaangażowani tancerze – M. Mayerová, S. Machov i inni. Współpracował z teatrem także choreograf J. Jenčík, przyczyniając się do podwyższenia profesjonalności zespołu.

Podobnie jak forma literacka, styl aktorski, muzyka i balet wyróżniał się także i element plastyczny. Pierwsze scenografie projektowali sami Voskovec i Werich – najczęściej były to prymitywne i nieskomplikowane parawany o zamalowanych w naiwnym, humorystycznym stylu płaszczyznach oraz przedmioty i rekwizyty, które nabierały na scenie przeróżnych znaczeń. Po próbach współpracy z plastykiem kręgu J. Honzla J. Šyrskim (np. przy przedstawieniu *Kostky jsou vrženy*) *Osvobozené divadlo* znalazło odpowiedniego artystę – Františka Zelenki, który zrobił scenografię do *Gunnara Ujpruminga* (1929) i do *Fatamorgana*.

Osvobozené divadlo nigdy nie miało określonego zespołu ludzi. Rewie Voskovca i Wericha wymagały aktora z wyczuciem lekkiego komediowego i parodystycznego stylu, bliskiego bezpośrednim improwizacjom tekstu, ale równocześnie i takich, którzy nie naruszyliby swą indywidualnością i obecnością gry pary clownów. Po pierwszych dwóch rewiach, które Voskovec i Werich reżyserowali sami, przejął tę rolę i pracę J. Honzl, z zaskakującym wyczuciem rewiowego stylu, barwności i przejrzystości kompozycji innych elementów. Bezpośrednio improwizowane wystąpienie pary clownów wynikało w jego inscenizacjach z tła dokładnie skomponowanej i nieimprowizowanej akcji, tworzonej przez pozostałych aktorów.

W II połowie lat dwudziestych równoległe do *Osvobozeného divadla* ożywioną i oryginalną działalność rozwijały i inne zespoły awangardowe teatru. J. Frejka po odejściu z *Osvobozeného divadla* założył wraz ze swym zespołem nową samodzielną scenę o nazwie *Divadlo Dada*. Rozpoczęło ono działalność w kwietniu 1927 roku i kontynuowało ją aż do sezonu 1928 w praskiej *Umělecké Besedě* i w *Divadle na Slupí*. Repertuar tego teatrzyku był dość różnorodny i świadczył o poszukiwaniach przez Frejkę własnej drogi artystycznej. Pierwsze przedstawienie Cocteau *Svatebčaně na Eiffelce* (1927), *Stínu* K. Schwitersa, Cocteau adaptacji *Krále Oidipa* i Reverdiego inscenizowanej poezji *Poutník* (1928) nawiązywało do linii wieczorów poezji scenicznej *Osvobozeného divadla*. Inną linię tworzyły przedstawienia *Visací stůl č. 1* (1927), *Visací stůl č. 2* (1927) i *Třetí zavěšení visacího stolu* (1927), dalej rewia *Dona Kichotka* (1927), *Bim bam revue* (1928) i rewia *Gaučo a kráva* (1928), których autorami byli:

¹¹ Zob. m.in. V. Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957.

E. F. Burian, J. Frejka, V. Lacina, K. Melíšek, M. Hlávka, J. Trojan i inni, muzykami: E. F. Burian, I. Krejčí i J. Ježek, plastykami: F. Zelenka, F. Muzika i inni. Frejka usiłował, jak sam zadeklarował, wytworzyć wyraźnie aktualną polityczną rewiew kabaretową z typowymi postaciami współczesnej komedii dell'arte¹². Teatrzyk Dada nie wytworzył jednak perspektywicznego programu i po jednym sezonie zamilkł. Frejka już na trwalszych podstawach założył nowy teatrzyk – zespół Moderní studio, które rozpoczęło swą działalność w lutym 1929 roku, lecz w jego programie nie znalazł się jednak ani jeden tytuł świadczący o zainteresowaniach Frejki nową awangardową dramaturgią. Skłaniał się on raczej ku repertuarowi tzw. wielkich scen, a inscenizacje swe ograniczył do oszczędnie wykorzystywanych elementów konstruktywistycznych.

Od reżyserów, którzy przeszli przez Osvobozené divadlo i niesli na sobie „piętno” jego poetystycznych eksperymentów, odróżniał się założeniami programowymi i poglądami Vladimír Gamza, który w 1924 roku w Brnie założył tzw. České studio, ubiegające się o czeski awangardowy teatr. Gamza czerpał z doświadczeń MChAT-u i reżyserii Wachtangowa. Świat jego inscenizacji był liryczny, z elementami ironii, badał ludzką duszę i w zasadzie był już kwestią historycznie pokonaną. Był to teatr akcentujący symbolizm sytuacji jak ze snu i nastrojowość.

Czeska awangarda teatralna końca lat dwudziestych miała już za sobą ważny okres rozwoju. Przeszła przez etap teoretycznych przygotowań i eksperymentów w praktyce. Około roku 1929 doszło do kilku przesunięć awangardowych reżyserów – Honzl rozpoczął sezon 1929 jako reżyser i dramaturg Národního divadla w Brnie, Gamza i Frejka przeszli do zespołu Národního divadla w Pradze, a Burian został szefem studia Národního divadla w Brnie.

Jak już wspomniano, ważną rolę w awangardowych inscenizacjach odgrywała muzyka, muzyka „żywa”, muzyka „odtworzana” (np. z gramofonowych płyt) lub muzyczne kolaże (płyta i żywe instrumenty). Obok młodego kompozytora Iši Krejčího, współpracownika Frejki i Ježka, „nadwornego” muzyka Osvobozeného divadla, działał także Emil František Burian, kompozytor, aktor i twórca tzw. voice-bandu, swoistego teatru chóralnych recytacji przechodzących w śpiew i tym samym oddziaływujących groteskowo i parodystycznie. Recytacje typu voice-bandu należały w latach 1927 - 1929 do specyficznych „dramatycznych instrumentów” w Divadle Dada i w Moderním studiu. Zmieniająca się rytmiczna konstrukcja, nawiązująca bardzo często do rytmów nowoczesnych tańców (np. charlestona, tanga, fokstrota itp.) umożliwiała jednocześnie wykorzystanie tańca i baletu w scenicznej interpretacji tekstów dramatycznych. Muzyczne i dźwiękowe elementy w awangardowym teatrze lat dwudziestych były nie tylko dla kompozytorów, ale i dla reżyserów, choreografów, aktorów i tancerzy niewyczerpanym źródłem oryginalnych eksperymentów i pomysłów.

Do zdecydowanych zmian w czeskim teatrze a także i w całej kulturze dochodzi

¹² J. Frejka, *Visací stůl, Revue-žurnál*, „Rozprawy Aventina” 1926 - 1927, s. 180.

na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Narastający kryzys ekonomiczny, zagrożenie niemieckim imperializmem, a później i faszyzmem, trudna sytuacja wewnętrzna Czechosłowacji, również zmiana profilu polityki kulturalnej spowodowały powstanie nowych warunków egzystencji także i dla teatru. Czeska lewicowa awangarda teatralna przeszła z początkiem lat trzydziestych głęboką przemianę, wynikającą zarówno ze społecznych funkcji jej wytworów, jak i warunków, w których przyszło jej istnieć. Dokonano rewizji całego dotychczasowego poetystyczno-konstruktywistycznego programu, jego strony ideowej i estetycznej. Na nowe oblicze lewicowej awangardy miał decydujący wpływ V Zjazd KPCz z 1929 roku oraz zmiany personalne i programowe, jakie na nim zaszły. Awangarda rozpoczęła poszukiwania swego miejsca w nowym czasie i w nowej sytuacji i w pierwszej połowie lat trzydziestych wkroczyła w drugi etap swego rozwoju. W odróżnieniu od pierwszego okresu (lata dwudzieste) teraz realizowała się ona już nie tylko w środowisku eksperymentalnych scenek, ale w teatrach, mających już większe społecznie znaczenie: Divadlo D, Osvobozené divadlo, a niejednokrotnie także i na dużych, tzw. oficjalnych scenach. Programowo etap ten odznaczał się poszukiwaniem nowego układu odniesień między sztuką a rzeczywistością, innym stosunkiem do aktualnych politycznych tendencji i znacznym rozszerzaniem źródeł rodzimego rozwoju, tj. tradycji. W swych najznakomitszych zjawiskach teatralna awangarda lat trzydziestych zasadniczo utrzymywała najistotniejsze rysy początkowego programu, czyli poetycki liryzm i fascynację przyszłością. W odróżnieniu od awangardy lat dwudziestych, skupiającej się praktycznie wokół jednego dewotycznego centrum, awangarda lat trzydziestych była bardziej zróżnicowana, na przykład pojawił się kierunek surrealistyczny.

Pierwszym wyraźnym rezultatem nowej programowej orientacji był szereg prac reżyserskich J. Honzla na scenie Národního divadla w Brnie w sezonach 1929 - 1930 i 1930 - 1931. Równoległe z Honzlem rozpoczął swą działalność w brnieńskim teatrze E. F. Burian i w Pradze w Národním divadle J. Frejka. Po odjeździe tych trzech twórców do pełnienia funkcji reżyserskich na scenach oficjalnych — bezpośrednim kontynuatorem praskich awangardowych scenek stało się Osvobozené divadlo Voskovca i Wericha, które od początku sezonu 1929 - 1930 wkroczyło w trzeci etap rozwoju. Miało one już z samej istoty rzeczy inną pozycję startową od pozostałych teatrów, bo Voskovec i Werich sami pisali teksty sztuk, mieli też już zgrany, dość stały zespół aktorski, choreografa J. Jenčíka i kompozytora J. Jazžka. W pierwszych dwóch sezonach nowego okresu Osvobozeného divadla Voskovec i Werich starali się, podobnie jak Honzl i Burian w początkach swej brnieńskiej działalności, stworzyć lewicowy teatr dla szerokiej publiczności, wychodzący z początkowego poetystycznego programu. U Voskovca i Wericha był to szczególnie wariant poetyzmu w dziedzinie humoru, wariant który nazywali najczęściej jako „beżprzedmiotowy” komizm¹³. W rzeczywistości był to komizm w większości przypadków przedmiotowy. Rozpoczynając sezon 1929 od wystawienia sztuki *Ličení se odročuje*, która nie przyniosła

¹³ J. Voskovec, J. Werich, *Fatamorgana*, „Vest Pocket Revue” 1929 - 1930, cz. 3, s. 16.

wielkiego sukcesu, kontynuowali typowe dla swego *emploi* rewie (już odnoszące ogromne sukcesy): *Fatamorgana* (1929), *Sever proti jihu* (1930) i *Don Juan i comp.* (1931), w których nieczęsto poruszali podstawowe problemy rzeczywistości w ich szerszych, społecznych kontekstach, na przykład w rewii *Ostrov dynamit* (1930) i *Golem* (1930). Najistotniejszą cechą tych wszystkich rewii pozostał nadal dadaistyczny humor. O nim J. Honzl później napisał, że „je svého druhu názorem, [...] způsobem, jak interpretoval tento svěť”¹⁴. Tak było rzeczywiście – jego podstawą było daleko sięgające ośmieszenie wszystkich rodzajów ideologicznego osłaniania właściwego obrazu rzeczywistości i tym samym afirmacja podstawowych pozytywnych wartości kondycji ludzkiej. Jednocześnie komizm ten śmiechem właśnie jak gdyby zmierzyć się chciał z narastającymi rozterkami rzeczywistości małomieszczańskiej. Nie był on tylko ideą, ale i wartością estetyczną, łatwo łączył się z poetyckim liryzmem. Pod względem dramaturgii sztuki Voskovca i Wericha były oryginalnymi rewiemi, syntetycznie utworzonymi wielowarstwowymi parodiami. Scenografia powstawała nadal we współpracy z Františkem Zelenką, a muzykę komponował Jaroslav Ježek. Od 1931 roku następuje u Voskovca i Wericha zwrot ku satyrze politycznej. Rewia *Caesar* (1932) była satyrą na rodzące się dyktatury, polityków i europejskie parlamenty. Nie straciła jednak nic z zabawy – obok drapieżnej satyry pozostała grandguignolowska komika. Po okresie działalności Divadla D E. F. Buriana, od roku 1934 teatr Voskovca i Wericha stał się wyraźnie już sceną antyfaszystowską. Dowodem na to są inscenizacje *Kat a blazen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Rub a lic* (1936), *Těžká Barbora* (1937) i ostatnia sztuka wystawiona przed zamknięciem teatru *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (1938).

Obok teatru D 34 Buriana i Osvobozeného divadla Voskovca i Wericha nie udało się w drugiej połowie lat trzydziestych utworzyć w Pradze ani w innych miejscowościach żadnej profesjonalnej sceny o lewicowej awangardowej orientacji. Do powstania takiej sceny nie doprowadziła także aktywna działalność praskiej grupy surrealistycznej, choć w różnym stopniu kierunek ten wpłynął na znaczną część twórców lewicowego teatru.

W latach trzydziestych powstało kilka surrealistycznych dramatów Vítězslava Nezvala, które znalazły swego inscenizatora szczególnie w osobie Jindřicha Honzla, także członka grupy surrealistycznej. Honzl wytworzył na scenie Osvobozeného divadla w 1934 roku, a potem w Národním divadle w 1935 parę innych surrealistycznych inscenizacji. Przeniósł tę swą aktywność nawet i do opery, do Národního divadla, gdzie w 1938 roku reżyserował operę Bohuslava Martinů *Julietta aneb Snář*. Obok Honzla surrealizmem inspirował się również E. F. Burian w drugiej inscenizacji *Mája* K. H. Máchy. Elementy surrealistyczne przenikały także do praskich i brnieńskich scenografii F. Muziki i E. Milena. Dramaturgiem tego kierunku pozostał V. Nezval ze swymi trzema sztukami z lat trzydziestych: *Strach* (1929), *Zlověstný ptak* (1935) i *Věštitelna delfská* (1932), a jedynym reżyserem i inscenizatorem właściwie

¹⁴ J. Honzl, *V a W jako hlavní dějové figury*, „Světlozor” 1933, s. 42, b.s.

tylko J. Honzl. Z surrealistycznych teorii wybierał on przede wszystkim to, co popierało jego własny program, tworzony od przełomu lat 20. i 30., od kryzysu teorii poetystycznych, a więc potwierdzenie sensu teatru lirycznego, konfrontującego sceniczny obraz z rzeczywistością współczesną, wykorzystywanie funkcji komunikacyjnych realnych przedmiotów na scenie, a także poznanie i opanowanie dotychczas nie znanych źródeł fantazji. Niestety niewiele w tym nowym kierunku zdążył Honzl zrealizować. Do najbardziej znaczących należał surrealistyczny wieczór z 17 maja 1935 roku, w którego programie znalazł się Aragona i Bretona *Poklad jezuitů*, w formie krótkich scenek jak z filmowego felietonu, prezentujący montaż obrazów z konkretnej historycznej rzeczywistości lat 1917, 1928 - 1939, w którym to roku autorzy przewidywali wybuch nowej wojny światowej. Drugą część wieczoru wypełniła *Věštirna delfská* Nezvala, historyczne i równie konkretne spojrzenie na ówczesną Czechosłowację, zagrożoną faszyzmem. Honzl inscenizował obie poetyckie sztuki w scenografii J. Štyrského, która przez graficzną stylizację i wybór rekwizytów wpływała na poetycką atmosferę tekstu¹⁵.

Surrealizm w teatrze był dla devetsilskiej awangardy jedną z możliwości wyjścia z kryzysu poetyzmu i stał się wariantem lewicowej koncepcji sztuki. Jednak ówczesna sytuacja społeczno-polityczna, wiążący się z nią także, lecz nie tylko, kryzys programowy i estetyczny w samej surrealistycznej grupie doprowadziły do wygaśnięcia tego kierunku również i w teatrze.

Eksperymentalny awangardowy nurt czeskiego teatru, zrywający z zasadą iluzji rzeczywistości, wprowadzający do przedstawienia teatralnego liryzm i styl poetycki, przyznający autonomiczną i wiodącą rolę reżyserskiej wizji, czerpiący z form ludycznych i świata znajdującego się na marginesach cywilizacji, teatr, o którego rozwoju świadczyły kolejno konstruktywizm, poetyzm i surrealizm, zanikł w 1938 roku. W ostatnich latach przed monachijską tragedią awangardowy teatr wykorzystywał najczęściej satyrę polityczną, angażując się tym samym jednoznacznie w walkę z faszyzmem, z zagrażającym niebezpieczeństwem. Sytuację teatralną określiły wydarzenia społeczno-polityczne w Czechosłowacji, jak i te o charakterze międzynarodowym. W końcu lat trzydziestych teatr czeski stracił swą różnorodność, stał się jednolity, odzwierciedlał problemy nurtujące cały naród, służył obronie podstawowych wartości humanistycznych.

W rozwoju teatru czeskiego osiągnięcia nurtu awangardowego lat dwudziestych i trzydziestych stanowią bezsprzeczną i niepodważalną wartość. Posiadają one także istotne znaczenie w dorobku teatru europejskiego tego okresu. Znane było poza Czechosłowacją *Osvobozené divadlo* Voskovca i Wericha i *Divadlo D. E. F. Buriana*, rozgłos zdobyły czeskie projekty scenograficzne oraz koncepcje rozwiązania światła i dźwięku w teatrze. Działalność międzywojennej awangardy w Czechach stała się również inspiracją i podniętą do powstania niektórych nurtów w teatrzykach powojennej Czechosłowacji, które dzielnie kontynuowały jej dobre tradycje.

¹⁵ Zob. *Dějiny českého divadla*, s. 325.

БАРБАРА МЫТКО-БРУН

ТЕАТРАЛЬНЫЙ АВАНГАРД МЕЖДУВОЕННОЙ ЧЕХИИ

Резюме

Развитие авангардного театра в Чехии соединяется с конструктивизмом, поэтизмом и сюрреализмом, которые на самом деле являются источником нового стиля и театральной условности.

Теоретические принципы новой театральной программы определили и осуществили в своих инсценировках Й. Гонзль и Й. Фрейка. Группировка „Деветсиль” со своим театром стала самым важным центром авангардного чешского театра. Кроме того и другие театры („Дада”, театр „Д”) 20 - 30 годов искали новых путей в искусстве.

Однако общественно-политические условия заставили чешский театр в начале 30-х годов оставить новую программу поэтизма-конструктивизма и увлечься антифашистской политической сатирой, все чаще вводить сюрреалистические элементы, которые были одной из многих попыток выхода из эстетического и программногo кризиса чешского авангардного театра.

THE THEATRICAL AVANTGUARD OF INTERWAR BOHEMIA

by

BARBARA MYTKO-RBUN

Summary

The development of the avantguard theatre in Bohemia was connected with three stages: constructivism, poetism and surrealism, three sources of inspiration of a new style and theatrical conventions.

Theoretical principles of the new programme of the theatre and the theatrical conceptions of poetic leftist avantguard were formulated and realized in J. Honzl's and J. Frejka's own stagings. Devětsil also had its own theatre section — Osvobozené divadlo which was first conducted by J. Honzl and J. Frejka and later by the famous pair of comedians J. Voskovec and J. Werich became the most important centre of avantguard endeavours in the Bohemian theatre. Along with it there were also J. Frejka's Divadlo Dada and D. E. F. Burian's Divadlo, completing the picture of the Czech theatre of the 20's and 30's.

However, the political-social conditions dictates the Bohemian theatre the departure in the first years of the 30's from the hitherto poetist-constructivist programme to the more and more often appearing anti-Nazi political satire, to the attempt at introduction of surrealist elements which were to be one of the ways out from the aesthetic and programmatic crisis of the Bohemian theatrical avantguard.