

Stanisław Marczak-Oborski

Teatr romantyczny, rewolucyjny i polityczny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (9), 52-67

1973

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.

Stanisław Marczak-Oborski

Teatr romantyczny, rewolucyjny i polityczny

Teatralne
terminy-haśła

W momentach szczególnego ożywienia życia literackiego i wzmożonej potencji twórczej teatru tak się dzieje, że pojawia się wiele terminów o podobnym charakterze, ale nieco odmiennym znaczeniu. Nie tak dawno w Polsce, w latach 1955—1958, słyszało się na przemian o teatrze awangardowym, eksperymentalnym, nowatorskim, nowoczesnym, teatrze-studio itd. Każdy z tych terminów ma swoją genealogię, swoje odrębne skojarzenia i znaczenia. Używano ich wymiennie, co nie przyczyniło się do jasności i precyzji sądów krytycznych. Coś podobnego działo się na początku lat dwudziestych i później, kiedy tyle mówiło się o teatrze politycznym, rewolucyjnym, robotniczym, proletariackim, teatrze dla mas, teatrze popularnym, teatrze agitacyjnym, tendencyjnym, teatrze chwili. Takich określeń-haśła było wiele. Chciałbym rozważyć niektóre z tych terminów w celu weryfikacji czy raczej może konfrontacji ich znaczenia z faktami.

Jeszcze krótkie wyjaśnienie samego terminu „teatr”. W rozważaniach, jakie tutaj prowadzimy, naj-

częściej zjawia się to słowo w trojakim znaczeniu. A więc teatr jako zespół dzieł dramatycznych: mówimy o polskim teatrze romantycznym, myśląc o dziełach Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Inny przykład: Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował czterotomowe dzieło *Teatr radziecki*, a jest to po prostu antologia sztuk radzieckich.

Trojaki
znaczenie
„teatru”

W drugim znaczeniu terminu tego używa się w wąskim, jednostkowym pojęciu, związanym z miejscem i czasem, na przykład Teatr Rewolucji oznacza konkretną scenę moskiewską, działającą w latach 1922—1943 i noszącą taką właśnie nazwę. Wreszcie trzecie znaczenie — najrozleglejsze, kiedy teatrem rewolucji albo teatrem rewolucyjnym czy teatrem proletariackim, czy teatrem romantycznym w szerokim rozumieniu określamy zjawiska dziejące się w różnych miejscach i w różnym czasie, ale połączone pewnymi jednorodnymi, istotnymi elementami. I w tym znaczeniu będę tu słowa „teatr” używał najczęściej.

Terminem najszerszym z tych, o których mowa, jest — „teatr polityczny”. Niektórzy bezkompromisowi dialektycy skłonni są uważać, że wszelkie zjawiska teatralne są absolutnie zdeterminowane polityką. Znamy przewód myślowy, który to udowadnia. Zaproponowałbym skromniejsze i ostrożniejsze sformułowanie, że nie tyle każde zjawisko teatralne ma wyraźnie charakter polityczny, ile że trudno w teatrze o zjawiska apolityczne. Istnieje niebezpieczeństwo nazbyt integralnego rozumienia tego terminu: jeżeli wszystko w teatrze jest polityką, to wtedy termin „teatr polityczny” ztraca sens. A rozumiemy przecież doskonale, że istnieje zasadnicza różnica między ładunkiem politycznym, powiedzmy, komedii miłosnych Musseta a sztuki Szatrowa *Bolszewicy*. Kiedy zgodzimy się na ograniczenie naszego zainteresowania do sztuk tego charakteru, co sztuka Szatrowa *Bolszewicy*, to jesz-

Co to znaczy
teatr
polityczny?

cze nie koniec naszych zmartwień, bo „teatr polityczny” jest wieloznaczny, niekiedy pesząco.

Znowu posłużę się przykładem *Bolszewików*. Otóż w repertuarze scen polskich utwór o tym tytule pojawia się po raz drugi. Pierwszą była sztuka Sieroszewskiego z początku lat dwudziestych i miała ona zupełnie inny charakter. Było to także dzieło o rewolucji, tylko że zgoła kontrrewolucyjne, jakkolwiek również mieściło się na pewno w zakresie teatru politycznego, jako produkt bardzo wówczas licznej serii sztuk. „Bolszewicy w polskim dworze” — można by to nazwać. Wchodziły tam jeszcze: *Ponad śnieg* Żeromskiego (bagatela!), dalej *Wierna kochanka* Fijałkowskiego, w pewnym sensie *Ona* Wroczyńskiego itd. To jest też pewien moment teatru politycznego, a nawet teatru o rewolucji. Wiemy już, że może on być rewolucyjny albo kontrrewolucyjny.

Jeżeli będziemy do terminu „teatr polityczny” dodawać inne, to i tak jeszcze nie załatwimy sprawy do końca. Na przykład, jeżeli byśmy powiedzieli: „sztuki polityczne i poświęcone konfliktom klasowym”, to zaszeregujemy tutaj Karola Huberta Rostworowskiego *Antychrysta*, bardzo agresywnie zaangażowanego w konflikty klasowe, tylko że rozwiązującego je w duchu solidaryzmu. Gdybyśmy próbowali termin „teatr polityczny” wzmóc jeszcze przymiotnikiem „teatr tendencyjny”, to wnet zjawia się sprawa repertuaru politycznego wielu krajów europejskich w dwudziestoleciu międzywojennym. Te spektakle nie uczestniczyły lub w minimalnym stopniu uczestniczyły w teatrze rewolucyjnym, choć uczestniczyły w teatrze politycznym. Chodzi, krótko mówiąc, o zjawiska teatru czy dramaturgii pacyfistycznej. A więc pojawiały się takie utwory, bardzo głośne na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, jak sztuka angielska R. C. Sheriffa *Kres wędrówki*, sztuka amerykańska Maxwella Andersona i L. Stallingsa *Rywal* czy

Dramat
tendencyjny

sztuka francuska Maurice Rostanda *Człowiek, którego zabiłem*. Były to dramaty tendencyjne, polityczne, ale chyba nie rewolucyjne.

Wieloznaczność repertuaru politycznego i rewolucyjnego czy nierewolucyjnego pokazuje w sposób zabawny historia *Gałązki rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego. Przypomnę, Nowakowski — wszechstronnie utalentowany, nieżyjący już pisarz, zmarły na emigracji — emocjonalnie związany był przed wojną w Polsce z obozem legionowym. Otóż w pierwszej połowie lat trzydziestych pojechał on do Związku Radzieckiego i zachwyił się tamtejszym teatrem, będącym wtedy w rozkwicie. Zetknął się z nową dramaturgią widowisk rewolucyjnych w rodzaju *Lubow Jarowaja* czy *Pociąg pancerny*. Nie wiem dokładnie, które ze sztuk tego cyklu oglądał. Pamiętam jednak tę dramaturgię; przełamywała konwencje sztuki trzy- czy czteroaktowej, skomponowana była z wielu obrazów o bardzo zmiennym nastroju, angażowała wiele postaci, dawała nader żywy fresk niedawnej historii, ekspresyjny, przemawiający bezpośrednio do widza. Nowakowski po powrocie napisał książkę o teatrze radzieckim *W pogoni za formą*. W 1937 r. wystawił *Gałązkę rozmarynu*, sztukę, która wiernie przenosi i powtarza schemat owej dramaturgii, tyle że tendencję rewolucyjną zastępuje polską tendencją niepodległościową, legionową. Sztuka uzyskała zresztą wielki sukces, grywano ją w wielu miastach i bardzo była przez publiczność lubiana. Okazuje się, że jednaki schemat w różnych ujęciach trafiał do szerokiego widza.

Innym jeszcze przykładem teatru politycznego i agitacyjnego — jeśli byśmy chcieli dalej posłużyć się terminem „teatr agitacyjny” — były teatry tajne lat okupacji. Owe przedziwne scenki, które działały z dala od gmachów i sal teatralnych, gdzieś w prywatnych mieszkaniach, w nieoczekiwanych punktach na ulicach: Filtrowej, Wroniej, księdza

Przygoda
Zygmunta
Nowakow-
skiego

Ignacego Skorupki czy jeszcze gdzie indziej, i wystawiały repertuar na pewno tendencyjny, agitacyjny, umiejący przemawiać do widza. Ale nie był to zazwyczaj repertuar rewolucyjny w tym sensie, jaki rozumiemy myśląc o teatrze lat dwudziestych. Wreszcie, kiedy zaczniemy mówić już o teatrze rewolucyjnym wyraźnie związanym z rewolucją październikową, to i tutaj zjawić się mogą niejasności czy wieloznaczności. To znaczy, że za taki teatr w różnych latach, przez różne kręgi uznawane lub nie uznawane były rozmaite zjawiska. Przy-
pomnę jeden drastyczny przykład: Leona Schillera, najwybitniejszego chyba w Polsce przedstawiciela teatru rewolucyjnego, który w pewnych latach zwalczany był przez część prasy komunistycznej, jak „Akcja Literacka” czy „Kronika Łódzka”. W tym ostatnim piśmie ukazał się w 1933 r. artykuł o Schillerze pod wymownym tytułem *Zywy trup czyli uszmkowany na czerwono kombinator*. Jeszcze mocniejszy przykład: Witold Wandurski, utalentowany artysta, awangardysta teatralny, który wyrzekł się obywatelstwa polskiego i wybrał wolność na emigracji. Wybrał wolność w dosłownym tego słowa znaczeniu, gdyż u nas groziło mu więzienie. Prowadził on teatr polski w Kijowie i w 1931 r. został usunięty za „nacional-oportunizm”.

Wandurski
wybrał
wolność

Z tymi wszystkimi wątpliwościami wydaje się przecie, że „teatr rewolucji” jest terminem ważkim, znacznie bardziej jednoznacznym i konkretniejszym od rozległego określenia „teatr polityczny”. Przy-
pomnę jeszcze, że terminu „teatr polityczny” użył po raz pierwszy Erwin Piscator. Upowszechniło się to i niejako uklasyczyło poprzez tytuł jego książki *Das politische Theater*. Ukazała się ona w 1929 r. w Berlinie, zresztą nie była poświęcona rozważaniom terminologicznym. Piscator przedstawił tam raczej swój dorobek i swoje doświadczenia, dając

Raczej „teatr
rewolucji”

próbę pewnego teoretycznego uzasadnienia i pogłębienia tego dorobku i tych doświadczeń.

„Teatr rewolucji” to termin, który ma swoje desygnaty w oznaczonym miejscu i czasie i ma swój rodowód historyczny. Proponowałbym, żeby tą nazwą objąć zjawiska teatralne związane z rewolucją październikową w Rosji i rewolucją niemiecką. Najbardziej ważne wydarzenia z zakresu teatru rewolucyjnego miały miejsce w Związku Radzieckim. Za początek trzeba uznać listopad 1918 r., kiedy to w rocznicę rewolucji, przede wszystkim w Piotrogradzie, ale i w innych miastach, zorganizowano cykl ogromnych imprez, przedstawień na ulicach, na placach, na arenach. Najslynniejsza była prapremiera *Misterium - Buffo* Majakowskiego (w pierwszej redakcji) w reżyserii Meyerholda w Piotrogradzie.

Ogromne
imprezy

Potem teatr ten rozwijał się burzliwie i antagoniście w ciągu lat dwudziestych, angażując wielu znakomitych artystów. Nie chcę kreślić tutaj historii tego zjawiska, wystarczy przypomnieć takich twórców, jak Meyerhold, Tairow, w krótkim okresie Wachtangow i Jewreinow. Trzeba powiedzieć, że artyści ci pracowali w opozycji nie tylko do teatru tradycyjnego swojego kraju, nie tylko do teatru awangardowego poprzedniej epoki, jakim był MChAT w ówczesnych warunkach, ale także spierając i ścierając się wzajemnie. Każdy z nich reprezentował inne koncepcje artystyczne i ideowe. Oprócz swoich osiągnięć politycznych, miał ten teatr niezwykłą kolorowość, wielką różnorodność formalną. Znowu w skrócie przypomnę takie placówki, jak na przykład FEKS — otwarta w 1922 r. Fabryka Ekscentrycznego Aktora Kozincewa, Trauberga i Jutkiewicza czy inicjowany w 1924 r. Warsztat Klasycznej Bufonady w Leningradzie itd.

Fabryka
Ekscentrycz-
nego Aktora

Teatr ten osiągnął w historii sztuki XX w. najwyższą chyba rangę wśród scen nowatorskich. Ran-

gę wydarzenia ideowego a więc teatru politycznego, który zaproponował nie tylko zupełnie nowe treści rewolucyjne i nowe treści intelektualne, nie tylko nowe rozwiązania formalne, ale też nowy typ kontaktu z widzem, nowy sposób angażowania publiczności teatralnej w widowisko i współdziałania z tą publicznością.

Podobnego typu osiągnięcia miał teatr rewolucyjny w Niemczech, również bardzo wczesny. Już w 1920 r. Erwin Piscator otworzył w Berlinie Proletarisches Theater, na jego afiszu widniał podtytuł: *Bühne der revolutionären Arbeiter Gross-Berlin*, więc także nazwanie teatru rewolucyjnego, proletariackiego. Działalność Piscatora łączy się z twórczością wybitnych lewicowych pisarzy niemieckich. Najwcześniej z nich debiutował chyba Lion Feuchtwanger, bo już w 1917 r., sztukami antywojennymi. Następnie Friedrich Wolf sztuką *Das bist du* w 1919 r., Bertolt Brecht *Werblami w nocy* w 1922 r. i potem Toller sztuką *Przemiana*.

Autorzy i inscenizatorzy klasy Piscatora wyznaczyli niemieckiemu teatrowi rewolucyjnemu rangę zbliżoną do tej, jaką zdobył sobie teatr radziecki. Piscator przeżywał zresztą różne okresy, pracował na różnych scenach ze zmiennym szczęściem. Jednym z jego największych osiągnięć były wynalazki z zakresu techniki scenicznej. Techniki rozumianej w sensie artystycznym — zaangażowanie w służbie nowoczesnego teatru projekcji filmowej, nowych rozwiązań architektonicznych, użycie sceny ruchomej w najprzeróżniejszych kombinacjach i przy ukazaniu jej bogatych możliwości. Innym doświadczeniem Piscatora był bardzo śmiały i oryginalny stosunek do repertuaru klasycznego, uwidoczniiony przede wszystkim w inscenizacji *Zbójców*. Nie wdając się w szczegóły wspomnę jeszcze, że — mimo różnych okresów w działalności Piscatora — pod koniec lat dwudziestych, kiedy zyskał on sobie wielką już, światową renomę, teatr jego sub-

Działalność
Piscatora
i lewicowych
pisarzy

sydiowali mecenasi-finansiści. Bilety były wówczas ogromnie drogie, bo teatr ów stał się niesłychanie modny. Przyjeżdżała do niego snobistyczna publiczność i ona — o paradoksie! — zapełniała salę. Jak wyraził się któryś z krytyków: „Tylko na galerii gnieździł się widzowie, dla których bije serce Piscatora”.

Trzecim krajem, w którym rozwinął się w sposób znaczący i powszechny teatr rewolucyjny — w takim rozumieniu, jakie tutaj przedstawiam — była Polska. Dla porządku, w naszym życiu teatralnym trzeba wyodrębnić dwa nurty: nurt teatru robotniczego i niezawodowego oraz nurt teatru profesjonalnego. Zajmijmy się najpierw teatrem robotniczym, niezawodowym. Mówiąc w pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że znajdował się on pod wpływami proletkultowskimi, mianowicie pod wpływem tych tendencji, które może najwyraźniej zostały określone w książce Płatona Kierżencewa *Tworczeskij teatr (Teatr twórczy)*. W swoim czasie stała się ona bardzo popularna w Związku Radzieckim; ukazała się w Moskwie w 1918 r., potem miała wiele wydań. Jej autor był związany właśnie z Proletkultem. On to zresztą po latach napisał paszkwil i donos na Meyerholda pt. *Obcy teatr*, a potem jako przewodniczący Komitetu do spraw Sztuki zamknął teatr Meyerholda w 1938 r. Ale to wszystko miało się stać później. Na razie Kierżencew był autorem bardzo interesującej książki, w której pisał, że największym dotychczasowym błędem artystów było, iż próbowali oni reformować teatr, a nie rewolucjonizować go. Rewolucjonizowanie teatru rozumiał jako rozbudzenie inicjatywy twórczej mas poprzez aktywne zaangażowanie widza w proces powstawania przedstawienia, poprzez popularyzację teatru wśród mas robotniczych.

Te właśnie tendencje zostały omówione w programowym artykule *Stary a nowy teatr* w jedno-dniówce „Scena i Lutnia Robotnicza”. Ukazała się

Rewolucyjny
teatr w
Polsce

Kariera
Kierżencewa

Scena i Lutnia
Robotnicza

ona w 1920 r. w Warszawie. Wcześniej, bo już w 1919 r., powstał Zespół Recytatorski prowadzony przez Antoninę Sokolicz i działający przy Bezpartyjnym Klubie Młodzię Robotniczej.

Po roku zespół ten przerodził się w Scenę i Lutnię Robotniczą, placówkę pamiętną po pierwsze dlatego, że wydała wspomnianą jednodniówkę, ten istniejący do dzisiaj ślad ówczesnych poszukiwań i tendencji teatru rewolucyjnego w Polsce. Po drugie — scena ta istniała parę lat, dała szereg przedstawięń, takich jak *Milosierdzie ludzkie* Nowaczyńskiego, *O człowieku, który redagował gazetę rolniczą* Marka Twaina, *Tkacze* Hauptmanna — przedstawienie zrobione przy pomocy reżyserkiej Aleksandra Zelwerowicza. Był to zespół niezawodowy, robotniczy, ale prowadzony przez literatów i współpracujących z nim ludzi teatru. Drugą placówką, może najważniejszą, najciekawszą artystycznie i najdłużej funkcjonującą, stała się Scena Robotnicza w Łodzi związana z nazwiskiem Witolda Wandurskiego, o którym już była mowa. Wandurski w 1923 r. projektował wielkie, plenerowe przedstawienia — bodajże w parku Poniatowskiego — sztuki *Jutrznie* Verhaerena, granej również w Związku Radzieckim z udziałem 400 robotników. Miał to być plenerowy, masowy spektakl, niewątpliwie na wzór widowisk radzieckich czy piotrogrodzkich.

W końcu władze nie udzieliły zezwolenia na tę imprezę, ale Wandurskiemu udało się zorganizować teatrzyk pod nazwą Scena Robotnicza. Kierownikami byli początkowo aktorzy: Tadeusz Leszczyc, potem Maksymilian Szacki, wreszcie od roku 1925 sam Wandurski. Teatr wystawiał sztuki pełnospektaklowe, najpierw takie, jak *Tkacze* Hauptmanna czy *Nadzieja* Heijermansa. Potem przeszedł raczej na montaż, na widowiska poetyckie. Wandurski świadomie kształtował styl artystyczny w duchu teatru antyiluzjonistycznego, nasycając go chwy-

Styl teatru
antyiluzjo-
nistycznego

tami w stylu *diablerie*, prowokując uczestników zespołu do karykatury, do groteski. Świadomie nie używał kurtyny, wyeliminował dekoracje, posługiwał się drabiną, parawanami, trapezem gimnastycznym i podobnymi przyrządami. Również w grze aktorskiej programowo odchodził od psychologizmu i świadomie stosował chwyt konstruktywistyczne. Nade wszystko kusił go nawrót do zapomnianych, staropolskich teatrów ludowych. Jeden z jego najlepszych esejów nazywa się właśnie *Starodawna komedia jarmarczna*. Także w swojej dramaturgii proponował nawiązania do tego typu teatru (*Gra o Herodzie, Śmierć na gruszy*).

Scena Robotnicza w Łodzi rozpadła się na początku 1928 r., kiedy aresztowano Wandurskiego. Potem zespół ten właściwie już nieco odmienny, uformował się jako Scena Robotnicza OM TUR — Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych. Prowadził ją Jerzy Zawieyski przy pomocy Wiercińskiego. Ale był to już zespół o innym charakterze, nie tym proletkultowskim.

Scena
Robotnicza
Zawieyskiego

Natomiast charakter zbliżony do Sceny Wandurskiego miało — kierowane przez Broniewskiego i Standego — Robotnicze Studio Teatralne w Warszawie, w którym w Galerii Luksemburga Leon Schiller przygotował w 1928 r. inscenizację fragmentu *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego, przy współpracy Tacjanny Wysockiej.

Mniej znaną i mało opisywaną placówką był Teatr Zagłębia TUR w Sosnowcu, kierowany przez Adama Polewkę w 1929 r. Był to również teatr robotniczy, amatorski, prowadzony jednakże przy udziale zawodowego reżysera Stanisława Wolickiego. Jego swoiste oblicze określały dwie wystawione sztuki, obie poetyckie: reportaż Polewki *Sacco i Vanzetti* oraz *Sędziowie* Wyspiańskiego.

Obok scen działających w kraju istniały też polskie teatry robotnicze za granicą. Jasiński w czasie pobytu w Paryżu pod koniec lat dwudziestych

Polskie teatry
robotnicze za
granicami

prowadził taki teatr, w którym zainscenizował *Słowo o Jakubie Szeli*, pierwszą wersję swojego dramatu *Rzecz gromadzka*.

Wandurski po wyjeździe z Polski najpierw przebywał w Berlinie w 1929 r. i tam kierował zespołem robotniczym. Wystawił swoją krótką sztukę, tzw. plakat sceniczny pt. *W hotelu «Imperializm»*. Tę samą rzecz wprowadził potem do repertuaru w Kijowie w tzw. Polpracie — Polskiej Pracowni Teatralnej. Tak nazywał się przez parę lat działający w Kijowie teatr, w latach 1929—1931 prowadzony przez Wandurskiego. Na tym można by zamknąć najkrótszy zarys dziejów scen robotniczych.

Działalność
Schillera

W historii nurtu profesjonalnego jako hasło wywoławcze zjawia się nazwisko Leona Schillera. Działalność tego reżysera w zakresie teatru rewolucyjnego zamknąłbym w latach 1925—1933 czy 1934. Terenami działania były: 1925—1926 — Teatr im. Bogusławskiego, 1929—1930 — teatr łódzki, 1930—1932 — teatr lwowski i 1932—1934 — Teatr Nowe Ateneum. Schiller dał teatrowi politycznemu w Polsce tyle dynamizmu artystycznego, że przez lata jeszcze żywił się jego zdobyczami, pomysłami, inicjatywami. Treści rewolucyjne wydobywał z najrozmaitszych materii scenicznych. Widowiska klasyczne przesycił współczesnymi treściami, nawiązującymi do palących spraw dnia. W teatrze tzw. neorealizmu, bardziej kameralnym, precyzyjnie analizował problematykę społeczną, wreszcie w tzw. teatrze faktu — prezentował wielkie widowiska z udziałem tłumów.

Krótki cytat z artykułu Schillera *Teatr jutra*, napisanego w 1928 r., mówił o generalnej tendencji tego artysty:

„Kierunek? Na lewo. Naprzód. Orientacja? Życie dzisiejsze. Jego potrzeby i dążności. Potężna walka o moralny i społeczny ustrój jutra”.

Wystawiał sztuki takich autorów, jak Zweig, Wolf, Ilf i Pietrow. *Opera za trzy grosze* Brechta ukazała

się w Warszawie w inscenizacji Schillera wcześniej niż w wielu krajach europejskich: o rok wcześniej niż inscenizacja moskiewska Tairowa, o kilka lat wcześniej niż inscenizacja Buriana w Pradze.

Wydaje się, że właśnie w tych trzech krajach — w Związku Radzieckim, w Niemczech i w Polsce — zjawiska teatru rewolucyjnego (w każdym razie te, które wyróżniłem) miały swój jednolity charakter. Tworzą one jeden kierunek o wspólnej nazwie. Proponowałbym dla nich taką nazwę: rewolucyjny teatr artystyczny lat dwudziestych.

Rewolucyjny
teatr artys-
tyczny lat
dwudziestych

Zjawisko tego teatru miało swój początek, miało też i swój wyraźny koniec. W Niemczech był to wyjazd Piscatora do Związku Radzieckiego, gdzie zajął się działalnością filmową. Jego późniejsza praca teatralna nosiła już inny charakter.

W Związku Radzieckim okres ekspansji artystycznej i formalnej teatru rewolucyjnego, o którym była mowa, zaczął załamywać się gdzieś przy końcu lat dwudziestych. Znamionami tego kryzysu stały się następujące okoliczności: zdjęcie z afisza *Purpurowej wyspy* Bułgakowa w Teatrze Kameralnym w listopadzie 1928 r., zlikwidowanie Teatru Muzycznej Bufonady w 1929 r., odejście z zajmowanego stanowiska Lunaczarskiego w 1929 r. W 1930 r. źle przyjęta została *Łażnia* Majakowskiego, w parę miesięcy potem autor popełnia samobójstwo. W 1932 r. następuje likwidacja Proletkultu, WAPP-u i RAPP-u. Wreszcie w 1934 r. realizm socjalistyczny zostaje proklamowany jako kierunek wiodący i jedynie słuszny również w teatrze, co czyni zeń kierunek administrowany i zunifikowany — niejako przeciwieństwo kierunku rewolucyjnego, teatru rewolucyjnego w tym sensie, w jakim rozwijał się on w latach dwudziestych.

Granice
czasowe

W Polsce przedwojennej ostatnim dziełem Schillera z tego cyklu było przedstawienie *Krzyczcie Chiny* Tretiakowa, trzecia jego wersja w Teatrze Nowe Ateneum w Warszawie w 1933 r. Potem Schiller

zajmuje się już innym repertuarem. Teatry robotnicze, o których mówiłem, przestają działać. Orientacja lewicowa daje o sobie jeszcze znać ze scen Adwentowicza czy Poredy w Warszawie, także ze scen łódzkich. Ale są to zjawiska i mniej wybitne artystycznie, i sporadyczne, i o nieco innym charakterze politycznym, nie tak związane z nurtem bezpośrednio wywodzącym się z Rewolucji Październikowej, jak teatry lat dwudziestych.

Teatr
romantyczny

Pozostaje jeszcze sprawa teatru romantycznego, również zapowiedziana w tytule.

W swoim pierwszym sensie jest on oczywiście zjawiskiem historycznym z innego wieku. Ale warto przypomnieć, że w 1920 r. teatry moskiewskie sięgnęły dość szeroko właśnie do repertuaru romantycznego. A więc w pierwszym studio MChAT-u grana była *Balladyna* Słowackiego, w MChAT-cie *Kain* Byrona, *Księżniczka Brambilla* Hoffmanna w Teatrze Kameralnym Tairowa itd. Nieco później w Piotrogradzie — *Nie-Boska Komedia* Krasińskiego w inscenizacji Wsiewłodzkiego. W latach 1925—1927 pojawiać się zaczęły dramaty rewolucyjne z cyklu tzw. romantyki rewolucyjnej. Tak określano sztuki: *Sztorm* Billa-Biełocerkowskiego, *Lubow Jarowaja* Treniewa, *Pociąg pancerny* Iwanowa, *Przełom* Ławreniewa i inne.

Poglądy
Wiktora Hugo

Jeśliby sięgnąć do Wiktora Hugo i jego wymogów w stosunku do dramatu, kiedy postulował, aby zdarzenia historyczne przedstawiać z punktu widzenia filozofii dziejów, kiedy uważał dramat za zwierciadło, w którym odbija się natura, ale zwierciadło skoncentrowane, kiedy chciał, aby wzniosłość sąsiadowała z groteską — to właśnie dramat romantyki rewolucyjnej spełniał te wszystkie postulaty. A poza tym nawiązywał ten dramat ciekawie do rzeczy zapoczątkowanej już w dziełach romantyków (zauważył to Stefan Treugutt); bo czy nie w takich dziełach jak *Żakeria* Meriméego, *Śmierć Dantona* Büchnera, czy w pewnych partiach

Horsztyńskiego Słowackiego — pojawia się po raz pierwszy aktywna rola tłumy? Niezmiernie charakterystyczną cechą sztuk radzieckich z okresu lat dwudziestych było nawiązanie — przy całym ich nowatorstwie ideowym — do modelu romantycznego.

W Polsce te związki, już nie tylko dramatu, ale przede wszystkim teatru, są ogromne. Dość powiedzieć, że Schiller właśnie jako twórca teatru rewolucyjnego wyszedł od repertuaru romantycznego i postromantycznego. Jego pierwsze przedstawienia o tym charakterze to *Książę Patiomkin* Micińskiego, *Róża* Żeromskiego, *Nie-Boska Komedia* Kraśńskiego. Inscenizator umieścił w tych spektaklach wiele współczesnych treści o wymowie wręcz agitacyjnej, jak słynna scena „Chleba! Chleba!” z *Nie-Boskiej Komedii*, scena przesłuchania Osta w *Róży* czy pieśń w *Kniaziu Patiomkinie*. Schiller — jak wiadomo — był twórcą koncepcji polskiego dramatu monumentalnego i ta koncepcja wyraźnie wpłynęła na jego sposób realizowania wielkich widowisk rewolucyjnych, takich jak *Krzyczcie Chiny!* Tretiakowa. I na odwrót, „wyobraźnia polityczna” określała w pewnym sensie jego widowiska z poetyckiego repertuaru klasycznego, takie jak *Dziady* czy *Sen srebrny Salomei*. Te przedstawienia były atakowane — jak to się wówczas pisało — za bolszewizm, za tendencje ideowe. A więc w *Śnie srebrnym Salomei* w inscenizacji lwowskiej chodziło o sprawę ukraińską pokazaną nie z tradycyjnych „sarmackich” pozycji, ale z szerszego, internacjonalnego punktu widzenia, w *Dziadach* — głównie o część III, o sceny więzienne, o sceny z Kapralem. Na przykład śpiew pieśni buntowniczej prasa endecka uważała za akcent świadomie antyreligijny i bluźnierczy.

Można tutaj zaryzykować przeskoczenie do dzisiejszych inscenizacji, które również chcą przemówić do odczuć współczesnych poprzez tekst z epoki roman-

Koncepcja
dramatu
monumental-
nego

tyzmu. Jest to może jakaś cecha ogólna teatru naszych dni, teatru inscenizatora, kiedy próbuje on stworzyć nowoczesny język sceniczny, własny wyraz, nie posługując się dramatem jako zasadniczym tworzywem. Nie słowo jest tu głównym elementem przedstawienia, ale jedynie współelementem, a teatr usiłuje mówić po swojemu, językiem formy, sytuacji scenicznej, aluzji kostiumu, skojarzeń, jakie niosą ze sobą dźwięki muzyczne — na koniec także i odpowiednią strukturą tekstu.

W kołowrocie
historii

Na przykład w warszawskim przedstawieniu *Nie-Boskiej Komedii* w zakończeniu, na oczach widza, na talerzu sceny obrotowej wirują zwłoki dwóch przywódców: rewolucji i kontrrewolucji, jak gdyby zrównane w kołowrocie historii. Jest to typowy chwyt z arsenału tzw. teatru nowoczesnego, nie przewidziany przez autora, i równocześnie pewien jakby współczesny komentarz do utworu romantycznego.

W kaliskim przedstawieniu *Snu srebrnego Salomei* sprawy antagonizmu polsko-ukraińskiego schodzą gdzieś na drugi plan. Rzecz wyrasta na uogólniony utwór o Polakach, o ich wadach i zagrożeniach, które czyhają na nich. W ilustracji muzycznej prześwituje jako *memento* melodia *Warszawianki*.

Nie wartościując w tej chwili, ile w tym dobrego, a ile mniej dobrego — wskazać warto na te próby dostosowania języka współczesnego teatru do dzieł romantyków.

W łódzkim *Irydionie* — w sztuce, którą zresztą Łunaczarski chciał włączyć do repertuaru sceny radzieckiej, gdy w 1919 r. układał listę klasycznego dramatu światowego — w jednej z końcowych scen Irydiona z Ulpianusem, gdy mowa o upadku Rzymu i o perspektywach historii, zjawia się grupa postaci kojarząca się poprzez kostium, z uczestnikami powstania listopadowego. Mają pozór ludzi zwyciężonych, ale obdarzonych świadomością historyczną

i niejako oczekujących na ostateczne rozwiązanie ich sprawy.

Te i inne doświadczenia pozwalają stwierdzić, że dramat romantyczny pozostaje wciąż młody. Tak jak w latach międzywojennych był tworzywem, przy pomocy którego Schiller budował teatr monumentalny i teatr rewolucyjny, tak i dzisiaj służy do mniej czy więcej udanych eksperymentów w dziedzinie nowoczesnego wyrazu teatralnego.

Sądzę, że trudno byłoby pokusić się o ostateczne definicje terminów zawartych w tytule tego szkicu. Bowiem takie zjawiska, jak teatr polityczny czy teatr romantyczny, a nawet — nie traćmy nadziei — teatr rewolucyjny, to zjawiska żywe, dynamiczne, w rozwoju, a więc wymykające się definicji, ciągle jeszcze nie zamknięte w sensie historycznym. Nie warto więc jeszcze więzić w formule ich dialektycznego bogactwa.

Nie więzić
w formule
dialektycznego
bogactwa