

KSIEGOCZBIOR
K. Czachowskiego
TOM.

CZASOPISMO

KIERUNEK:

SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

NR. _____ 1

**Z
W
R
O
T
N
I
C
A**

Biblioteka
Instytutu Badań
Lingwistycznych PAN

TEATR PRZYSZŁOŚCI.

I. KRYTYKA METODY GENETYCZNEJ.

Metoda genetyczna polega jak wiadomo na badaniu warunków, w jakich pewien utwór lub grupa utworów powstaje i wyciąganiu stąd wniosków na przyszłość. Metoda ta oddała niemałe usługi naukom przyrodniczym.

Również w teorii sztuki ma ona niemałe zastosowanie. Tak n. p. zakorzeniony przesąd o zamieraniu sztuki pod wpływem rozwoju przemysłu może być łatwo usunięty przez zbadanie warunków rozwoju sztuki w różnych epokach historii. Tak n. p. jeśli uświadomimy sobie jak potężne były organizacje przemysłowe n. p. w starożytnym Egipcie — tem tylko różne od naszych, że siła elektryczna zastąpiona była masowem użyciem siły ludzkiej, możemy łatwo stwierdzić, że różnica jest nieistotna. Taksamo dawniej jak dzisiaj, sztuka stworzona była przez kilka jednostek wyjątkowo uzdolnionych i żyjących mniej więcej zawsze w podobnych warunkach. Życie twórców gotyku nie różniło się zasadniczo od życia dzisiejszych artystów. I jedni i drudzy skazani byli na ograniczenia, i jedni i drudzy nie mogli korzystać w całej pełni z dorobku współczesnej im kultury. Różnica jest tylko ta, że dzisiaj zakres jednostek, mających zewnętrzne warunki do pracy artystycznej, rozszerzył się znacznie przez spopularyzowanie środków kształcących. Ale ta różnica decyduje tylko o ilości, a nie jakości dzieł sztuki. Trudności w zbudowaniu arcydzieła są dzisiaj tesamo jak dawniej, ani mniejsze ani większe. Ci, którzy piszą o bujności dawnego życia, o roli szpady i bohaterstwa, o piękności bitew dawnych i t. p., wystawiają sobie mojem zdaniem świadectwo zupełnego bezkrytycyzmu. Zapominają, że przeszłość znana nam jest jedynie za pośrednictwem dzieł sztuki, których czar przerzuca się na nią nieświadomie. Jeśli ktoś n. p. o średniowieczu sądzi na podstawie Jeruzolimy wyzwolonej Tassa lub kościoła San Marco w Wenecji, zapomina, że urok tych rzeczy niema żadnego związku z tem co było. Wówczas, podobnie jak i dzisiaj, smakowało wino, kolor niebieski nie miał większego uroku, na wojnie trzeba było ponosić tesame trudy, było się równie brudnym i równie beznadziejne musiało być życie w towarzystwie rycerzy średniowiecznych, jak naszych dzisiejszych bohaterów.

Dzieła powstające dzisiaj nie są w zasadzie ani gorsze ani lepsze od dawnych. Wieża Eiffel, automobil, aeroplan są przedmiotami równie interesującymi jak piramidy, co więcej jeśli nie patrzymy na nie jako gotowe utwory ale jako wzory dalszego rozwoju, budzić muszą bez porównania wyższy podziw. Pozorna wyższość dawnych kultur jest tylko złudzeniem optycznem, wywołanem perspektywą, z jakiej na nie patrzymy. Jeśli ktoś n. p. nie mogąc patrzeć na dzisiejszy teatr naturalistyczny, wybiega tęsknem okiem w przeszłość, to chyba nie czytał Wyznań św. Augustyna, który nudził się beznadziejnie w teatrze, nie rozumiejąc, dlaczego ludzie współczują zdarzeniom udanym na scenie i uważają to za wielką przyjemność.

Jeśli ktoś oburza się na morze lichoty drukowanej obecnie, niech nie zapomina, że literaturę starożytną zna tylko w małych i to najlepszych wyjątkach — a i te chyba nie zawsze go zadowalają. Zmartwienie wielu dekatentów w rodzaju Ruskina, — z powodu hiperprodukcji rzeczy lichych w naszych czasach — jest doprawdy rozbijające. Zdaje się, że ludzie ci nigdy nie biorą do ręki ołówka, ażeby obliczyć przychody i rozchody. Jeśli im chodzi o marnotrawienie pracy, to niech się zastanowią, czy więcej pracy zużywa się na drukowanie lichych broszurek, które przecież pomimo wszystko są przydatne dla wielu ludzi prostych garnących się do wykształcenia — czy też może więcej pracy trzeba było na masowe przepisywanie elukubracyj grafomanów rzymskich, których nikt nie czytał.

Przykładów takich możnaby namnożyć wiele, nie o to jednak chodzi. Ważnem jest tylko stwierdzenie faktu, że człowiek, który twierdzi, że kultura dąży do upadku jest prostym inproduktym. Żywym tego dowodem jest historia kultury rzymskiej, która jak wiadomo wcale nie upadła, skoro w epoce rzekomego upadku wydała św. Augustyna, a następnie przetransformowała się na kulturę romańską. Podobnie i nasza kultura wcale nie upada, ale zdradza przeciwnie niezmierny nadmiar bogactwa, czego dowodzi ten fakt, że produkuje ciągle przedmioty nowe, zasadniczo odmienne od dawnych. Tylko, jeśli się produkcję przemysłu odsądza od wszelkiego związku ze sztuką, jeśli się sztukę niepodobną do dawnej usuwa poza nawias, to wtedy oczywiście nie pozostaje nic innego jak wylewać gorzkie łzy nad genjuszami przeszłości.

Takiemu stanowi rzeczy powinno położyć konie rozsądne zastosowanie metody genetycznej.

Niestety dzieje się coś wprost przeciwnego. Metoda genetyczna w ręku filozofów-dyletantów prowadzi do wniosków wprost przeciwnych. — Mówi się n. p.: Teatr powstał z misterjów religijnych. Dopóki był na dnie duch religijny, dotąd mógł być dobry teatr. Z upadkiem ducha religijnego upadł teatr. Cóż więc pozostaje. Należy tworzyć surogaty ducha religijnego — jakieś półmityczne, napuszone nastroje, ażeby utrzymać się na poziomie wielkiego teatru.

Mniejsza z tem co przy tej sposobności mówi się o formie, czy też czystej formie w teatrze. Na dnie pozostaje kłamstwo — jako nieszczerza, nic nie mówiąca metafizyka. Takie postawienie sprawy musi doprowadzić do samobójstwa sztuki i w tem leży niebezpieczeństwo metody genetycznej. Metoda ta, zastosowana do szczegółów, musi doprowadzić do decydujących błędów. Jest z tem tak n. p. jak gdyby ktoś z tego faktu, że Tycjan malował rycerzy w wielobarwnych szatach, chciał wnosić, że dzisiejszy malarz albo nie uzyska odpowiedniego kolorytu, albo też musi kopjować manekiny poprzebierane za rycerzy. Nie, Taki stan rzeczy byłby nie do zniesienia. Jedyna nauka, jaką możemy wyciągnąć z przeszłości, jedyna tradycja jakiej możemy się trzymać, da się sformułować świetnym aforyzmem Reverdy'ego, który już miałem sposobność zacytować w jednym z numerów „Formistów“.

Créer grâce á une sensibilité nouvelle, servie des moyens nouveaux appropriés, des oeuvres qui, par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art, c'est réster dans la tradition.

Ale nic więcej. Jeśli teatr dawny powstał z misterjów religijnych, to z tego nie wynika, że dzisiejszy musi mieć jakikolwiek związek z misterjami religijnymi. Przeciwnie, jest jasne, że jeśli ma chodzić o jakiś teatr porównywalny z dawnym, to nie może on być dalszym ciągiem dawnego, bo wówczas nie będzie równie świeży, ale przeciwnie musi on powstać w zupełnie nowych warunkach — na podstawie tych danych, które teraz właśnie powstaniu jego najbardziej sprzyjają.

Zamiast więc szukać surogatów nastrojów religijnych dawnych epok, rozejrzyjmy się dokoła nas, czy właśnie teraz nie dokonywa się w naszych oczach coś takiego, co zapowiada powstanie nowego teatru, co czyni powstanie nowego teatru bezwzględną koniecznością.

Sprawę tę poddamy szczegółowej dyskusji.

C. d. n.

LEON CHWISTEK.

Z

2

W

R

O

T N I C A

Biblioteka
Instytutu Badań
Technicznych PAN

10.06.1972
19. VII. 72

ZWROTNICA

CZASOPISMO

KIERUNEK:
SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR I WYDAWCA:
TADEUSZ PEIPER

ADRES:
KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5

SKŁAD GŁÓWNY:
GEBETHNER I WOLFF
KSIĘGOZBIORU
K, Czachowskiego
TOM

Z WIEŻY MARJACKIEJ.

Wam,
wszystkim wam,
którzy płyniecie rzeką
w dachów skupisko,
— daleko —
— nisko —
— — tam — —
Z Bożego Domu,
z wieżyc chwały,
hejnały!
— wszystkim wam
i nikomu, —
hejnały
gram — —
Was,
— słuchajcie! — was
naściga chwila
nieustępliwa.
Czas
dzwon wygrywa,
las
godzin rośnie,
a z brzegu
was
echo
ostrzega
pociechą
— — żałośnie —
— — — — was — —

FERDYNAND GOETEL.

KRAKÓW, 1922, LIPIEC.



P. II - 9

TEATR PRZYSZŁOŚCI.

II. PROBLEMAT FORMY.

Zagadnienie formy w teatrze jest niezmiernie zawite. Wydaje mi się, że metoda jaką postawiłem się w artykułach o malarstwie i poezji, może i w tym wypadku oddać pewne usługi. Metoda ta polega na tem, że odrzucamy dociekania nad istotą formy i jej stosunkiem do treści, jako z natury rzeczy bezpłodne, poszukujemy natomiast jasnych i prostych kryterjów, które pozwalają nam odróżnić dzieła oparte na prymacie formy od dzieł pozostałych. — Zaznaczyć przytem należy, że kryterja te muszą z konieczności przedstawiać się albo jako rozumiejące się same przez się, albo jako przyjęte samowolnie. Poszukiwanie kryterjów „prawdziwych“ jest zabytkiem epoki metafizycznej¹⁾.

Jeśli mam odpowiedzieć na pytanie, czy dany dramat uważam za dobry, nie zastanawiam się nad tem, jakie problemy są w nim poruszone, nie zajmuję się analizą psychologiczną osób i t. p., ale przebiegam w myśli poszczególne sceny i pragnę je ocenić jako takie, a więc niezależnie od scen poprzedzających i tych, które po nich następują. Jeśli śledzimy dramat uważnie od początku do końca, wmyślając się w intencje autora, nie możemy wyrobić sobie o nim jasnego zdania, mimowoli bowiem treść pochłania naszą uwagę²⁾. Spróbujmy jednak obserwować sceny poszczególne na wrywki, będziemy mogli wówczas nauczyć się rzeczy ciekawych. — Nie zapomnę wrażenia, jakiego doznałem, przyszedłszy raz na dramat Maeterlincka w połowie 2-go aktu. Grały dwie wybitne artystki, robiąc widoczne wysiłki, żeby wywołać nastrój. Ze sceny padały słowa: O Aglaweno! — O Selizetto!, wypowiedane a raczej wyjękiwane z beznadziejną pretensjonalnością. Ruchy artystek, strój, dekoracja, — wszystko to skomponowane było doskonale, nie mniej wszystko to chybiało najzupełniej celu. Cała ta scena była bezgranicznie śmieszna. Wrażenie śmieszności potęgował widok zasłuchanej publiczności, która, pochłonięta treścią, nie zdawała sobie sprawy z sytuacji, i słuchała bredni głoszonych na scenie z religijnem namaszczeniem. Eksperyment ten powtórzyłem później wielokrotnie i przy jego pomocy przekonałem się, że większość współczesnych dramatów jest zlepką scen nudnych i niesmacznych, które można znieść jedynie z tego powodu, że mimowoli współczujemy z bohaterami i przejmujemy się ich losem. Ale takie współczucie jest przecież prostem błazeństwem, — o czem wiedział już św. Augustyn.

Jeśli ktoś oskarży mnie o barbarzyństwo, jeśli zechce zarzucić mi lekceważenie najwyższych wzlotów geniuszu i t. p., odpowiem co następuje. Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Pate-tyczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką ani z sztuką. Zająć mogą tylko ludzi rozpróżnionych, którzy nie mają ochoty zabrać się do poważnej pracy umysłowej. Społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to, czy związana jest ze sprawami praktycznymi, czy metafizycznymi. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło i barwę

¹⁾ Z faktu tego nie zdają sobie sprawy krytycy „Wielości rzeczywistości“. Odnosi się to zwłaszcza do p. K. Irzykowskiego. Jest mi doprawdy przykro, że ten wybitny pisarz, zamiast przeprowadzić ze mną rzeczową dyskusję, jak to pierwotnie zamierzał, dał się unieść zapałowi polemicznemu i opublikował artykuł oparty na grubych nieporozumieniach, i nie wolny od łatwej złośliwości.

²⁾ W krytyce p. Irzykowskiego znajduję następujące zdanie: „A więc gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to nie jest to wrażeniem artystycznym?“. Muszę przyznać, że zdanie to w ustach fachowego literata było dla mnie niespodzianką. P. Irzykowski nie wie, jak się zdaje, że *gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to ten fakt z pewnością nie jest wrażeniem artystycznym*. Może p. Irzykowski chciał napisać, że: *gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to fakt ten nie jest ściśle związany z doznaniem wrażeń artystycznych*. Sąd taki jest niewątpliwie fałszywy, bo kiedy czytam n. p. artykuł p. Irzykowskiego, to jego treść pochłania moją uwagę, nie doznaję jednak przytem dalibóg żadnych wrażeń artystycznych.

o słowa żywe i proste, chodzi o wrażenia nowe, niespodziewane. Marinetti mówi: chodzi o niespodziankę, i teatrowi swemu daje nazwę: théâtre de surprise. Ale, wydaje mi się, że wszystkie te określenia są puste, objaśniają jedną niewiadomą przez drugą. Objaśnień takich należy, moim zdaniem, unikać. Lepiej narazić się ze strony literatów na zarzut banalności.

Zamiast takich określeń, spróbuję podać następujące przykłady:

1. Do najbardziej zajmujących zdarzeń zaliczam: przyjazd do nieznannej miejscowości. W chwili takiej stosunek nasz do otoczenia zmienia się zasadniczo. Skrót praktyczne wywołane przyzwyczajeniem przestają działać, — wytwarza się osobliwy sposób patrzenia, zbliżony do tego, z jakim mamy do czynienia we śnie. Stan ten trwa tak długo, dopóki z widzów nie staniami się aktorami, lub dopóki przedstawienie nie stanie się nudne przez zbytnią jednostajność.

2. Zdarzyło mi się wiele razy, że pierwsze 2 sceny dramatu, lub pierwszy rozdział powieści— podobały mi się niezmiernie, wywołując wrażenie bardzo zbliżone do opisanego powyżej. Dalszy ciąg wydał mi się nudny. — Zastanawiając się nad tym faktem, przyszedłem do przekonania, że doświadczenie to związane jest ściśle z budową dzieł poetyckich. Chodzi o to, że dopóki trzeba myśleć o ekspozycji, autor nie może dać się porwać wirowi wypadków, wprowadzając z konieczności postacie nowe, z którymi chętnie się zapoznajemy. Ale cóż nas mogą obchodzić dalsze losy tych postaci?

Wydaje mi się, że gdyby autorowi udało się nadać każdej poszczególnej scenie dramatu ten sam stopień wartości artystycznej, niezależnie od tego jakie sceny były przedtem i jakie następują potem, cel jego byłby osiągnięty. Mam przekonanie, że myśl ta nie była obca Szekspirowi, kiedy pisał dramaty królewskie. Podobna myśl zdaje się tkwić na dnie reformy teatru w dobie romantyzmu. Dzisiejszy teatr futurystyczny (Marinetti, Czyżewski) idzie w tym samym kierunku, ograniczając się na razie do krótkich scen, które stanowią zamkniętą całość.

Gdyby ktoś potrafił z takich właśnie scen zbudować jednolitą całość, to byłby to moim zdaniem ideał współczesnego dramatu. Postulat ten można sformułować w sposób następujący:

W dobrym dramacie poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to powinny tworzyć jednolitą całość.

Usunięcie jednośc czasu i miejsca było pierwszym krokiem w tym kierunku. Sądzę, że należy usunąć jedność osób i akcji. Przedewszystkiem należy usunąć bohatera względnie parę bohaterów. Tasama osobistość płacząca się po scenie od początku do końca i narzucająca nam swoje osobiste sprawy z całą bezwzględnością, jest o wiele zjadliwsza od tych jegomościów, którzy na wizycie pragną opowiadaniem anegdot lub własnych przeżyć trzymać na uwieży uwagę wszystkich obecnych. Różnica jest tylko ta, że z teatru nie zawsze łatwo jest wyjść w czasie przedstawienia, zwłaszcza jeśli się ma krzesło środkowe.

Jeśli współczesny dramat nie posiada jeszcze swoich aeroplanów i tanków, to nie mniej musimy przyznać, że potrafił wnieść elementy nowe, które nas zajmują same przez się. Pomijając wielkie bogactwo pomysłów użytych już zagranicą, chciałbym zwrócić uwagę na dramaty *Czyżewskiego*, (*Osiół i Słońce w Metamorfozie* i *Włamywacz z Lepszego Towarzystwa*). Są to utwory groteskowe, pełne bezpretensjonalnego humoru i nie silące się nawet zbyt na nowatorstwo. A jednak jest w nich tyle świeżości, tyle pomysłów ujmujących swoją prostotą, że musimy je uznać za początek nowej ery w teatrze polskim.

Dużo elementów nowych wniósł do teatru polskiego *Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Jeśli wolno powołać się na impresje osobiste, muszę stwierdzić, że uważam Witkiewicza za predestynowanego do odegrania wielkiej roli w historii teatru polskiego. Nie mogę tylko zgodzić się na jego teorię, których wprowadzie ile możności nie stosuje w praktyce, ale które niemniej odbijają się szkodliwie na jego twórczości.

Materiał wymieniony tutaj jest pomimo wszystko za ubogi, ażeby na jego podstawie można określić jasno linię rozwoju współczesnego dramatu. Do tego potrzeba poszukać innych jeszcze

danych konkretnych. Mam przekonanie, że danych tych dostarcza nam dzisiejsze Varieté, Music-hall i t. p. Trzeba tylko pamiętać, że w instytucjach tych cele artystyczne są na drugim planie, że kierownicy ich z reguły nie wiedzą nic i nie chcą wiedzieć o sztuce.

Wyobraźmy sobie jednak, że znajdują się twórcy, którzy zechcą rozmaitość elementów wrażeń, jakich dostarcza Varieté, zużytkować w kompozycjach czysto artystycznych. Rezultat może być nadzwyczaj zajmujący. Mam przekonanie, że to właśnie zadanie spełni teatr przyszłości.

To co robi się w tym kierunku zagranicą i u nas, jest zaledwie początkiem. Teatr przyszłości musi być widowiskiem pomyślanem na wielką skalę, z wykluczeniem zamkniętego pola sceny i kurtyny. Coraz częstsze w Niemczech urządzenie przedstawień na placach publicznych, w cyrkach itp. z udziałem olbrzymiej liczby aktorów, do których po części należy także publiczność, — zdaje się wskazywać na nieuchronną konieczność reformy budynku teatralnego. Trudno dziś przewidzieć jak on będzie kiedyś wyglądał. Może scena będzie przeniesiona do dzisiejszych łóż, które wówczas stanowiłyby mogły zamknięty walec, podobnie jak to jest w dzisiejszych panoramach. Publiczność możnaby umieścić na powierzchni stożka, umieszczonego w środku, który obracałby się powoli, umożliwiając w ten sposób kolejne oglądanie zdarzeń dokonywujących się w różnych punktach sceny. To, że widz nie będzie w stanie ogarnąć naraz wszystkiego, nie tylko nie będzie czynnikiem ujemnym, ale potęgować będzie zainteresowanie.

Istotną trudność stanowić będzie skomponowanie wielkiego mnóstwa różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. W tym kierunku pewnym wskaźnikiem może być zasada strefizmu która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń, i t. p. Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą i t. d. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej połączone z nieodzownym odkształceniem. — Tosamo odnosić się musi do rodzaju wypowiedzianych frazesów. Oczywiście rozmieszczenie odpowiednie aktorów mówiących będzie zadaniem niełatwym, jeśli jednak zważymy, że chodzi o gmach niezmiernie rozległy, zadanie to nie powinno być niewykonalne. — Na mniejszych scenach należałoby wysuwać na pierwszy plan zdarzenia dokonujące się w danej chwili w jednej z stref. — Równoczesne deklamowanie różnych wierszy (symfonia słów) jest problemem dotychczas nierozwiązanym, który w tym wypadku byłby niezmiernie aktualny. Prace w tym kierunku przedsiębrane przez *Brunona Jasińskiego* powinny doprowadzić do interesujących wyników.

Pozostaje jeszcze sprawa treści wypowiedzianych frazesów. Oczywiście nie chodzi tu o prosty nonsens lub bełkot. Przyszli aktorzy będą mogli niewątpliwie wypowiedzieć się na scenie w równym stopniu jak dzisiejsi, jeśli nie w wyższym. Nie wykluczam nawet patetycznych monologów w rodzaju hamletowskiego „być albo nie być“. Tylko chodzi o to, żeby tego nie mówił upozowany bohater, nad którym wisi groza dylematów bez wyjścia, lub zgoła nieuchronna katastrofa, — niech raczej wypowiada takie monologi krowie wymię, że użyję groteskowego paradoksu *Anatola Sterna*. A przytem niech język takich monologów będzie naprawdę oryginalny i fascynujący. Niech to będzie język Namopaników *Wata*, albo niedrukowanego jeszcze Maharadży *Młodożeńca*. Wówczas patos może okazać się równie interesujący jak groteska i znajdzie właściwe miejsce w przeznaczony dla siebie strefie.

Śpiew i orkiestra powinny działać w teatrze przyszłości jako element równorzędny. Obok stref barw i kształtów, — powinny być strefy różnych instrumentów, pomyślnych oczywiście o wiele szerzej niż dzisiejsze, w kierunku wskazanym przez *Marinettiego* (z pominięciem elementu naśladowania głosów przyrody),

Wszystko to, jest zaiste zbyt ogólnikowe, ażeby mogło dać ostateczny obraz teatru przyszłości. — Ostatnie słowo paść musi ze strony poetów.

LEON CHWISTEK.