Hanna Baltyn-Karpińska

"Warszawa teatralna"

Biuletyn Polonistyczny 32/3-4 (114-115), 105-111

1989

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

nie i słowie" tej świadomości nie miał.

W dyskusji głos zabierali m.in.: M. Głowiński, K. Bartoszyński, R. Zimand, A. Werner. Zgłoszono m.in. zastrzeżenia co do stwierdzeń P. Stasińskiego o krytyce młodopolskiej. Wskazano, że portret literacki jest właśnie nowością krytyki młodopolskiej, co odpowiadało tendencji personalistycznej. Irzykowski zrezygnował z identyfikacji młodopolskiej krytyka z dziełem, a jego hermeneutyzm ma trochę inny charakter. W nawiązaniu do referatu R. Nycza, zastanawiano się, jak godzić wzmożoną chaotyczność i informatywność. Stwierdzono, że Irzykowski był krytykiem par excellence, który byłby nim, nawet gdyby nie było literatury.

grudzień 1988 Edward Boniecki

"WARSZAWA TEATRALNA"
(Warszawa, 17-19 X 1988)

W dniach od 17 do 19 października 1988 r. w Instytucie Sztuki PAN odbyła się ogólnopolska sesja zorganizowana przez Zakład Teatru. Referaty dzieliły się na dwie grupy: część historyczną i współczesną - dotyczącą życia teatralnego Warszawy po II wojnie światowej.

Pierwszy dzień rozpoczął referat Z. R a s z e w s k i e g o (IS PAN) "O podziale na okresy w historii teatru polskiego na przykładzie Warszawy" (z powodu choroby autora odczytany przez A. Wysińskiego). Tekst ten jest fragmentem większej całości, zamierzonej jako wykład pewnej teorii teatru. Autor skoncentrował się na problemie stosowania cezur w badaniach historycznoteatral-

nych. Historia teatru powinna wykorzystywać i dostosowywać do swoich potrzeb propozycje metodologiczne wypracowane w innych dziedzinach nauki. Raszewski proponuje rozróżnienie zjawisk statycznych (dotyczących rzeczy trwałych) i dynamicznych (określających zmienne działania człowieka). Wśród pierwszych rozgraniczają podziały, wśród drugich - cezury. Nie istnieją cezury uniwersalne, muszą one wynikać z wydarzeń historycznych czy artystycznych. W odniesieniu do pojęcia "okresu" autor proponuje wyróżnienie cezur "granicznych", zamykających okres, "działowych", rozróżniających jego fazy rozwojowe; zaś z uwagi na budulec - zewnętrzne i wewnętrzne. Jako przykład stosowania tych cezur opisuje fenomen teatru królewskiego w stolicy. To, co zawiera się między cezurami, definiuje jako "układ" zbiorów zawsze tych samych elementów zawartych między cezurami granicznymi. Stałe układy poprzedza często pojawienie się "zwiastunów", zapowiedzi danego układu pomieszczonych chronologicznie w układzie poprzedzającym, kończy zaś obecność "śladów", czyli obecność tych elementów danego układu, które przechodzą do istniejącego w formie dojrzałej układu następnego. Obok tych dwu pojęć wprowadza też autor pojęcie "echa", inaczej - chwilowe, krótkotrwałe odtworzenie nieistniejącego już układu w innej epoce.

Kolejny referat "Scena warszawska oglądana z lwowskiego paradyzu" wygłosiła B. L a s o c k a (PWST). Autorkę interesowały związki Lwowa z Warszawą na przestrzeni wielu lat (od Wojciecha Bogusławskiego do lwowskich dziejów Schillera i Pronaszki). Motywem przewodnim wypowiedzi była kwestia odległości, rozumianej nie jako odległość geograficzna faktyczna, lecz pojmowanej przenośnie - w sensie artystycznym i umysłowym. W dziedzinie teatru stolicą dla Lwowa, mimo podziałów administracyjnych, była zawsze Warszawa

i od warszawskiego środowiska teatralnego lwowscy aktorzy oczekiwali akceptacji, dyrektorzy - zasilenia repertuarowego, a dramaturdzy - uznania krytyki warszawskiej.

E. M a k o m a s k a (Muz. Teatralne) omówiła debiut teatralny w stolicy Mieczysława Frenkla. Z nieznanych dotąd listów artysty, obficie cytowanych w referacie, wyłonił się obraz Warszawy, centrum sztuki, ostatecznego celu twórczej realizacji każdego artysty polskiego.

Dość prowokacyjną wobec obiegowych opinii tezę miało wystąpienie J. P u d e ł e k (Muz. Teatralne) o balecie warszawskim w latach 1785-1918. Prelegentka dowodziła, że głównym sponsorem, wręcz inicjatorem powstania sceny baletowej w Warszawie był car Mikołaj I, a opiekunami jej w latach późniejszych - jego koronowani następcy. Autorka zrelacjonowała także losy polskich tancerzy, przedstawiła możliwości realizacji zamierzeń zawodowych, czy raczej braku takich możliwości w sensie finansowym i artystycznym. Następnie scharakteryzowała sytuację baletu w trzech zaborach z pointą, że Warszawa znacznie górowała nad terenami pod zaborem austriackim i pruskim.

R. T a b o r s k i (UW) w referacie "Teatry warszawskie w życiu Młodej Polski" starał się metodą statystyczną obalić rozpowszechnione przeświadczenie o niskim poziomie artystycznym repertuaru teatrów Warszawy w okresie modernizmu. Porównał ilości premier utworów wybitnych pisarzy europejskich (Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Strindberg) w Warszawie, Krakowie i Lwowie i wykazał, że Warszawa przodowała w ambitnych i nowatorskich inscenizacjach.

Wystąpienie O. B i e ń k i (IS PAN) dotyczyło występów gościnnych aktorów warszawskich (m.in. Ludowej, Leszczyńskiego,

Rapackiego, Frenkla, Kamińskiego) w teatrze krakowskim - od dyrekcji Pawlikowskiego do czasów dyrekcji Solskiego. Relacje ówczesnej krytyki opisujące grę wymienionych aktorów zlewały się w jeden wielki opis w tonie ogólnej akceptacji. Zastrzeżeń nie było wiele, zwłaszcza, że wszyscy oni - co podkreśliła referentka - wywodzili się ze szkoły Koźmiana. Krytyka krakowska oceniała kreacje artystyczne z punktu widzenia realizmu i prawdy roli i wobec tak pojmowanego ideału gry dokonywała oceny.

Referaty L. K u c h t ó w n y (IS PAN) i B. S t y k o w e j (KUL) miały podobnie sformułowany temat: w obu wystąpieniach omówione zostały występy gościnne w Warszawie aktorów zagranicznych. L. Kuchtówna opisując trzykrotne - w latach 1882, 1892 i 1909 - wizyty Sary Bernhardt obszernie przedstawiła ich tło socjologiczne i historyczne. Pierwsze występy artystki odbyły się niedługo po masakrze Żydów (po pożarze w kościele św. Krzyża) i - jak podkreśliła referentka - ówczesne nastroje antysemickie nie zmieniły entuzjastycznego stosunku publiczności do artystki, która nigdy nie ukrywała swego semickiego pochodzenia. Referat zawierał informacje o cenach biletów, o towarzyszących gwieździe zespołach, oraz analizy kreacji artystycznych "boskiej Sary", zmiennych na przestrzeni lat.

B. Stykowa zajęła się nieporównanie mniej znaną, acz w swoim czasie słynną postacią - aktorką Georgette Leblanc - muzą i towarzyszką życia Maurice Maeterlincka. Artystka, siostra twórcy postaci Arsena Lupina, Maurice Leblanca, grywała w Paryżu wybitne role, była też pisarką, autorką interesujących pamiętników. Mimo niewątpliwie silnej osobowości Georgette nie wywarła dużego wrażenia na warszawskiej krytyce. Jej dość agresywna uroda, posągowa figura kłóciły się z powszechnymi wyobrażeniami o eterycznych bo-

haterkach Maeterlincka, gra wydawała się zbyt zimna, zespół zbyt tradycyjny. Był to przykład - wg referentki - że krytyka warszawska miała opinie bardzo indywidualne i nie chwaliła na kredyt nawet uznanych światowych sław.

Referat M. N o w a k a (IS PAN) poświęcony był pracowni dekoratorskiej warszawskich teatrów rządowych w XIX w. Podsumowując stan badań nad tym okresem scenografii polskiej, autor podkreślił, iż sądy badaczy dotyczące omawianego problemu niewiele się od siebie różniły: dekoracje trzech ostatnich ćwierci XIX w. były nieplastyczne, nieoryginalne, niemalarskie i pozbawione autorskiego piętna. Polemizując z tymi ocenami referent dowodził, iż przez ten okres w WTR funkcjonowała ciągła, trzypokoleniowa "warszawska malarnia teatralna", od Sachettiego do Klopfera. Po opisaniu rodzaju i charakteru pracy owej "malarni" przedstawił obszerną tabelę jej najważniejszych cech. Mianowicie artyści zatrudnieni w teatrach kontynuowali indywidualną działalność malarską, dekoracje inspirowały dokonania malarstwa sztalugowego, pracowano systemem "studialnym". Malarnię jako instytucję unicestwił system pracy akordowej, światło elektryczne i nowe ciężkie materiały zastępujące płótna. Póki jednak egzystowała, była przykładem ciągłości i rozwoju tradycji związku rzemiosła i sztuk pięknych.

D. R a t a j c z a k (UAM) w referacie pt. "Komedioopera polityczna powstania listopadowego" poruszyła problemy dramaturgii. Próbowała zdefiniować komedioopera jako genre dramatyczny. Referentka oparła się na siedmiu tekstach, z których pięć było wystawianych - niektóre po wielokroć. W dalszym toku rozważań zanalizowała sposoby narodowej perswazji, dokonała charakterystyki bohaterów, prześledziła tropy. Końcową część wystąpienia poświęciła zamykającym owe spektakle tańcom. Wykazała, że ów taniec (niejedno-

krotnie porywający publiczność, przenoszący swoje pas poza budynek teatralny) był jednocześnie mitycznym tańcem zbratania i solidarności jak i - równie mitycznym - tańcem walki i powstańczej powinności.

Referat M. P r u s s a k (IBL) dotyczył losów sztuk o rewolucji, zatrzymanych lub pociętych przez warszawską cenzurę. Autorka omówiła problematykę wybranych utworów tematycznie związanych z 1905 rokiem, bądź utworów o tzw. treściach rewolucyjnych. Następnie przytoczyła argumenty cenzorów, które uzasadniały niemożność wystawienia omawianych utworów.

A. K u l i g o w s k a (UŁ) podjęła temat strajku aktorów warszawskich, który był reakcją na wydarzenia polityczne 1905 roku. Aktorzy strajkowali czynnie: orkiestra teatralna odgrywała na tarasie teatru wiązanki pieśni, z których jedna stała się potem hymnem Polski, sam gmach teatru stanowił schronienie dla uciekających manifestantów. O znaczeniu tej działalności świadczy ostra reakcja generał-gubernatora Skałona, teatry były bowiem instytucją rządową. Antycypując przyszłe wydarzenia 11 listopada odbył się wiec w Teatrze Wielkim. W wiecu wziął udział cały ówczesny świat teatralny.

Referat H.I. R o g a c k i e g o (Muz. Teatralne) pt. "»Wypożyczona z Krakowa sztuka« - warszawska premiera »Cara Samozwańca« Adolfa Nowaczyńskiego" podejmuje kwestię pojawienia się w teatrze warszawskim sztuk, które na skutek rozluźnienia cenzuralnego nadzoru mogły się wówczas tu znaleźć. Autor pokazuje, jak sztuka, będąca w 1908 r. wydarzeniem teatralnym Krakowa, mogła po zmianie miejsca wystawienia (Warszawa 1910), przy innej publiczności i cięciach cenzuralnych, obrócić się w swoje zaprzeczenie.

Pomostem między historią a współczesnością był referat

M. K o m o r o w s k i e j pt. "Opera na gruzach". Traktował on o warszawskiej scenie muzyczno-operowej, prywatnym teatrze muzycznym pod dyrekcją Eugeniusza Poredy, funkcjonującym w Warszawie w latach 1945-1948. Autorka omówiła heroiczne początki tej sceny (legendarną premierę "Verbum nobile" i "Pajaców" z 4 XII 1945 r. przy ul. Marszałkowskiej 8) oraz późniejsze dzieje teatru. Referat dowodził, że we współczesnych dziejach teatru mamy również już tematy zamknięte.

Referaty przedstawione w ostatnim dniu sesji koncentrowały się wokół pytania: czy Warszawa jest miastem teatralnym?
E. O r z e c h o w s k i (UJ) w wystąpieniu "Warszawski elektroluks teatralny", posługując się tytułową metaforą, dowodził, że Warszawa posiadając środki większe niż inne miasta "wsysa" wszystkie lepsze siły scen polskich.

Referat M. N a p i o n t k o w e j (IS PAN) zajmował się teatrem warszawskim w czasach "odwilży". Autorka próbowała uzasadnić ustalone przez siebie ramy czasowe "odwilży" (od r. 1954 do sezonu 1957/1958), rozważała, co było dla tego okresu charakterystyczne i wyróżniające.

Ostatnim referatem sesji była wypowiedź M. F i k (IS PAN) "Czy Warszawa jest miastem teatralnym?". Rozważając tytułowe pytanie autorka nie dała jednoznacznej odpowiedzi. Można mówić, że stolica dla ludzi teatru raz jest miejscem złym, kiedy indziej znów dobrym, raz przychylnym, to znów groźnym. Natomiast rozstrzygać o jej teatralności nie potrafimy. Znamy jej centralne instytucje, możemy porównywać z innymi miastami liczbę teatrów, ilość adeptów szkół aktorskich, ilość premierowych widzów.

październik 1988 Hanna Baltyn-Karpińska