

**Paulina Kubas**

Zdemaskować teatr. Eksperymentalny *Daniel*  
Teatru im. Stefana Żeromskiego

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie  
Akademia Teatralna w Warszawie

Paulina Kubas

## Zdemaskować teatr. Eksperymentalny *Daniel* Teatru im. Stefana Żeromskiego

Teatr im. Stefana Żeromskiego – działający w Warszawie przez niecałe dwa lata, prowadzony przez kobietę, aktorkę, zwolenniczkę poezji futurystycznej Irenę Solską to długo zapomniany bohater historii polskiego międzywojnia, który ostatnio budzi coraz więcej zainteresowania<sup>1</sup>. Współczesne spojrzenie na teatr Solskiej uwidacznia podobieństwa między jego eksperymentami a stosowanymi sposobami działania dzisiejszego polskiego teatru wobec widzów i stawianymi im pytaniami.

Na tle warszawskich teatrów-instytucji, wystawiających dopracowane produkcje, stworzone na potrzeby scen repertuarowych, teatr-spółdzielnia pracy, kierowany przez Solską wyróżniał się nastawieniem na proces twórczy i eksperyment. Celem Teatru im. Żeromskiego było raczej inicjowanie zdarzeń, które miałyby w sobie potencjał (r)ewolucyjny w stosunku do utrwalonych w Polsce wzorów estetycznych i odbiorczych. Jedno z takich zdarzeń stanowi przedmiot niniejszego artykułu. Przedstawiona i omówiona zostanie w nim premiera *Daniela* Stanisława Wyspiańskiego (6 grudnia 1932), rozumiana jako teatralne wydarzenie polegające na tym, że dramat „czwartego wieszca narodowego” przedstawiony na scenie kolistej urządzonej w sali urzędu państwowego, staje się artystyczną próbą odsłonięcia i redefinicji podstawowych elementów teatru.

Teatr im. Stefana Żeromskiego, założony na przełomie 1931 i 1932 roku i działający do końca października 1933 roku<sup>2</sup> należy do nielicznych przykładów eksperymentalnych w strukturze i eksperymentujących artystycznie, polskich scen dwudziestolecia międzywojennego. Od razu muszę zaznaczyć: używam pochodnych słowa „eksperyment” nie tylko dlatego, że sprawiają wrażenie najbardziej adekwatnych do działań Teatru, ale również ze względu na wieloletni, rozwinięty (ale i w moim odczuciu elitarny) wokół pojęcia awangardy w kulturze dyskurs. Historyczna awangarda teatralna w Polsce wydaje się być nurtem

1 Teatr im. Stefana Żeromskiego, ukazany w nowy, odświeżający sposób, pojawia się w dwóch niedawno wydanych książkach z dziedziny historii teatru: *Procesy Doktora Weicherta* Rafała Węgrzyniaka (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017) oraz *Dwudziestolecie. Przedstawienia* Krystyny Duniec (Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, SWPS, Warszawa 2017).

2 Do końca 1933 roku jeszcze prezentowano na scenach Warszawy wyprodukowaną wcześniej przez zespół *Jesień... Zimę... Wiosnę* Jadwigi Rzepeckiej-Iwanowskiej w reżyserii Adolfa Nowosielskiego, ale już nie zawsze odbywało się to pod nazwą Teatru im. Żeromskiego.

artystycznym, do którego reprezentantów łatwiej zaliczyć pojedynczych twórców wyróżniających się szeregiem oryginalnych działań, niż grupy stworzone z zamysłem i określonym programem, obejmującym także aspekty organizacyjne i instytucjonalne (wyjątkiem jest Reduta, której związek z awangardą jest jednak problematyczny). Powstawanie takich grup w polskim teatrze dwudziestolecia w jakiejś mierze wynikało z trudności prowadzenia długofalowej pracy artystycznej poza instytucją publiczną, na własną rękę.

Swoistych przetasowań w kulturalnej koniunkturze dokonał kryzys teatralny w Warszawie, widoczny szczególnie w sezonie 1930/1931. Brakowało wtedy pieniędzy na wynagrodzenia, wielu aktorów zostało zwolnionych. Zarząd Miasta, który do tej pory był właścicielem trzech teatrów dramatycznych, bez aprobaty Związku Artystów Scen Polskich (ZASP) zaproponował dzierżawę scen prywatnej osobie, Stefanowi Krzywoszewskiemu. Wśród tych trzech placówek znajdował się Teatr Narodowy, z którym związana była Irena Solska, należąca już wówczas do ZASP. Wybuchł strajk, w którym artystka brała bardzo aktywny udział. Protestujący zabiegali o pozostawienie teatrów publicznymi, przekonani, że to właśnie one powinny realizować misyjną rolę instytucji kultury, kształtującej tożsamość wspólnoty poprzez wytwarzanie pola do dialogu z przeszłością oraz wystawianie narodowej klasyki, dającej (instytucjonalną i finansową) szansę artystycznego rozwoju i poszukiwań. Tymczasem teatr sprywatyzowany, zmonopolizowany w rękach jednej osoby i niezależny od władz miejskich w poczuciu protestujących artystów byłby od tej misji z urzędu uwolniony i nastawiony na zaspokajanie potrzeb estetycznych i rozrywkowych. Po prawie miesiącu starań strajk został jednak złamany. Pięćdziesięcioletnia Solska wraz z innymi bezrobotnymi postanowiła nie wracać do Teatru Narodowego i nie szukać etatu w innych instytucjach, ale stworzyć własny zespół aktorski oparty na zasadzie spółdzielni pracy. Aktorka chciała mieć realny wpływ na poziom artystyczny prezentowanych przedstawień i kontakt z publicznością. Zależało jej na założeniu miejsca otwartego, na zespołowości i współdziałaniu.

W efekcie kryzysu teatralnego powstało wiele małych i nietrwałych przedsięwzięć: scen, scenek, grup bardziej i mniej formalnych. *De facto* środowisko poszerzyło się pod względem liczby i charakteru placówek teatralnych. Tym samym mniejsze przedsięwzięcia zostały skazane na poszukiwanie nowych źródeł finansowania i sposobów realizacji tego, o czym do tej pory głównie się marzyło i rozprawiało: nowego kształtu instytucji teatralnej. Założony na fali kryzysu i z prywatnej inicjatywy Teatr im. Żeromskiego szybko stał się teatrem-spółdzielnią, proponującą eksperymentalny model funkcjonowania instytucji, w której grupowo pracuje się zarówno nad repertuarem, jak i nad środkami teatralnymi. Grupa przybrała taki model pracy nie tylko po doświadczeniach zhierarchizowanego sposobu zarządzania miejskimi, warszawskimi teatrami z dyrektorami na czele, ale także kierując się charakterem środowiska, w którym miała działać, czyli inteligencko-robotniczej dzielnicy Żoliborz.

Znajdujący się na przedmieściach „właściwej” Warszawy, słabo zabudowany Żoliborz był jednym z tych terenów, które po I wojnie światowej rozwijały się najprężniej. Działo się to za sprawą Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, która za cel postawiła sobie możliwie

najszybsze stworzenie tanich mieszkań i zapewnienie godnych warunków życia napływającej do stolicy kraju ludności pracującej: urzędnikom i robotnikom. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa miała przede wszystkim z samodzielnie pozyskanych środków<sup>3</sup> budować i oferować własne mieszkania pod dzierżawę oraz zapewniać wpisanym do wspólnoty mieszkaniowej kulturalne formy spędzania czasu, również zgodne z ideami spółdzielczości. Dla władz WSM ważnymi postaciami-autorytetami byli polscy działacze polityczni i społeczni, szczególnie Józef Piłsudski i Stefan Żeromski. Organizacja kierowała swoją ofertą przede wszystkim do szybko rosnącej grupy niezamożnych robotników – osób, których nie było stać na mieszkanie w centrum Warszawy i których wszystkich potrzeb jeszcze nie uwzględniała kształtująca się wówczas finansowa polityka miejska i państwowa.

Największym partnerem-partycypantem i mecenasem finansowym Teatru stał się żoliborski oddział Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, szerzący idee modernistycznego ruchu mieszkaniowego i spółdzielczości jako formy życia społecznego. Członkowie WSM uznali teatralną propozycję Solskiej za wartą zrealizowania jako odpowiednią dla kształtującej się w tej dzielnicy wspólnoty. Tak oto (w sporym, ale koniecznym skrócie) doszło do ukonstytuowania się Teatru im. Stefana Żeromskiego, pod artystycznym kierownictwem Ireny Solskiej.

Irena Solska (urodzona w 1875 roku w Warszawie jako Karolina Flora Poświk), była córką znanej malarki i nauczycielki. Jako osiemnastolatka została zaangażowana przez, reformatorsko nastawionego dyrektora i reżysera, Tadeusza Pawlikowskiego do teatru krakowskiego. Występowała w nim do 1899 roku, a następnie wraz z Pawlikowskim oraz mężem, aktorem i reżyserem Ludwikiem Solskim przeniosła się na sześć lat do Lwowa, by współtworzyć tam nową scenę. W 1905 roku wróciła do pracy w Krakowie. W tym okresie stała się prawdziwą gwiazdą modernistycznego teatru, a wręcz ucieleśnieniem jego estetyki, fascynacji i fantazji. Od lat 20., wraz z upływem czasu i odejściem od wczesnomodernistycznej estetyki, w jej karierze następowały krytyczne zmiany. Przeprowadziła się do Warszawy. Często zmieniała miejsca pracy, znajdując zatrudnienie w teatrze na jeden sezon lub utrzymując się z występów gościnnych – także ze względu na pierwsze objawy choroby Parkinsona. Przez kilka miesięcy uczestniczyła w objazdach Teatru Reduta. Solska próbowała wpływać na życie teatralne i działać nie tylko jako zatrudniona na etat aktorka. Wraz z inną wielką modernistyczną gwiazdą Stanisławą Wysocką, zorganizowała w ciągu kilku lat objazdy własnego, powołanego w tym celu zespołu, prezentując spektakle m.in. w Łodzi, Lublinie, Gdańsku, Bydgoszczy, Rybniku i Zakopanem.

Doświadczenia zawodowe i artystyczne Solskiej, do jakich zaliczyłabym pracę z reżyserami- reformatorami o wyraźnym, własnym stylu (Tadeusz Pawlikowski, Juliusz Osterwa, Ludwik Solski, Leon Schiller), lekturę i żywe przywiązanie do twórczości pisarzy zwróconych ku problematyce społecznej i narodowej (Cyprian Kamil Norwid, Stanisław Wyspiański, Stefan Żeromski) oraz uczestnictwo w dalekich od głównego

3 Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa zbierała składki członkowskie, ale wnioskowała także o fundusze do Warszawskiej Rady Związków Zawodowych, Banku Gospodarstwa Krajowego i Komitetu Rozbudowy m. st. Warszawy.

nurtu wydarzeniach kulturalnych (recytowanie na wieczorach futurystów ich awangardowych wierszy), zapewne pobudziły świadomą i zaangażowaną aktorkę do autorskiej pracy. Poszukiwania polskiego stylu teatralnego, myślenie o spektaklach jako o procesie twórczym, praca nad budowaniem relacji z widzem, także tym masowym i niewykształconym, w końcu koncepcje teatru objazdowego, działającego poza stałą siedzibą, zainspirowały Solską do założenia Teatru im. Żeromskiego. W swojej postawie uczestniczki i twórczyni kultury łączyła *stricte* modernistyczną, secesyjną Młodą Polskę z awangardą dwudziestolecia międzywojennego. Jako współdyrektorka objazdowej grupy inscenizowała klasyczne teksty w innowacyjny sposób, dążąc do znalezienia tego, co dotąd nie zostało w nich odkryte i zauważone, a czego nie można z nich wydobyć umieszczając je w dobrze znanej, pudełkowej przestrzeni scenicznej. Jako modernistka Solska popularyzowała prostotę w teatrze i skupienie się na elementach najważniejszych, jakimi były dla niej tekst dramatyczny i aktor. Oszczędna scenografia, właściwe przygotowanie wykonawców oraz poszanowanie słowa były podstawą jej rozumienia teatru przyśłości, które sformułowała w jednym z wywiadów już w 1926 roku<sup>4</sup>.

Pomysł Solskiej na instytucję opierał się na kilku założeniach i ideach, znanych już co prawda w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego, ale nie zaszczepionych w jednej placówce i nie zaprogramowanych od początku jej istnienia. Tymi filarami były: uznanie procesu twórczego za cel ważniejszy niż stworzenie doskonałej produkcji teatralnej; przedkładanie eksperymentu ponad sukces kasowy czy frekwencyjny teatru; tworzenie form teatralnych uwzględniających inne doświadczenia widowni, np. rozwijające się kino; kształcenie młodych aktorów pod kątem warsztatu i zapewnienie im kontaktu z już doświadczonymi artystami; praca kolektywna; uczynienie z teatru Świątyni (pamiętającej o antycznych korzeniach), w której panuje Kapłan-Aktor, a najważniejsza jest Dusza-Słowo<sup>5</sup>; rozumienie klasyki polskiej twórczości dramatycznej jako tekstów wiecznie żywych i aktualnych oraz używanie awangardowych nurtów w sztuce pokroju formizmu czy futuryzmu jako koniecznych stopni do pokonania na drodze ku odkryciu nowej formy teatru.

Irenie Solskiej zależało także na oddaniu teatru w ręce jego uczestników. Założenie to było widocznie w wielu elementach. Po pierwsze,

4 „Przychodzimy do teatru i chcemy tylko patrzeć. Nie chcemy słuchać. Łakniemy silnych wrażeń wzrokowych [...] Teatr obecny zastał aktora nieprzygotowanym. Aktor za mało umiał, za mało zdobywał, za mało był twórczy – nie potrafił dać sobie rady. I gdy wyznaczono wszystkim miejsca: elektrotechnikowi, dekoratorowi, reżyserowi, on dał się zepchnąć zupełnie, pozwolił, żeby mu związano ręce. [...] Musimy wrócić do takiego teatru, jakim był dawniej. I wrócimy. Do zupełnie uproszczonych elementów. [...] Wyszliśmy ze świątyni i wrócimy do niej. Głęboko pokłonimy się Słowu. Odkryjemy głowy i podamy sobie ręce. [...] Teatry teozoficzne w Ameryce Południowej – olbrzymie – na wolnym powietrzu – może to początek? Marzył o takim teatrze – wolnym, pod niebem – Wyspiański”. Rozmowę z Ireną Solską przeprowadziła Kazimiera Alberti dla tygodnika „Comoedia” w październiku 1926 roku. Cyt. za: L. K., «Wyspiański, Norwid, od nich nasz teatr przyszłości zaczniemy», „Teatr” 1983, nr 8, s. 36.

5 Sądzę, że duży wpływ na słownictwo Solskiej i Teatru mieli Juliusz Osterwa, działalność Reduty i twórczość Wyspiańskiego, a także sama, wciąż bardzo silna w ówczesnej Polsce tradycja romantyczna.

sam Teatr w obiegu informacyjnym oprócz nazw i zwyczajowych przydomków „Teatr im. Stefana Żeromskiego”, „Teatr na Żoliborzu”, „Teatr Solskiej” istniał też jako „Spółdzielnia Pracy Aktorów Teatru im. Stefana Żeromskiego<sup>6</sup>”. Ten fakt podkreśla kilka oblicz kulturowego przedstawienia placówki w życiu Warszawy. Teatr z patronem w nazwie był teatrem-instytucją w jego najbardziej podstawowym znaczeniu – miejscem, którego istnienie polega na tworzeniu spektakli. „Teatr Solskiej” i „Teatr na Żoliborzu” były tytułami wskazującymi na przynależność do osoby i do miejsca, czyli elementów, które nadawały instytucji charakter i przejawiały się w jej działaniach; sugerowały publiczności coś, czego mogła się spodziewać przychodząc do niej (np. wysokiej jakości aktorstwa, skoro aktorka jest tu kierownikiem lub spektakli tematycznie związanych z Żoliborzem). W końcu „spółdzielnia pracy” sugeruje grupy charakter pracy w placówce oraz jej wspólną własność.

Teatr im. Stefana Żeromskiego był instytucją z określonym patronem, konkretnym kierownikiem – władzą wykonawczą na czele, położoną w realnej lokalizacji i należąca do wspólnoty jego pracowników. Współtwórca Teatru stawał się niejako jego „współwłaścicielem” – artystą, który ma prawa i obowiązki względem grupy. Spółdzielnia miała następującą strukturę organizacyjno-administracyjną: na czele stał Zarząd, w którego skład wchodził kierownik zespołu (Irena Solska), sekretarz teatru, przedstawiciel zespołu (na obu stanowiskach Szczepan Baczyński) i Eugeniusz Świerczewski (nie udało mi się ustalić na jakiej funkcji), wybrani na walnym zgromadzeniu wszystkich członków teatru. Kontrolę nad działaniami Zarządu sprawowała Rada Nadzorcza (wybrana spoza pracowników teatru i członków Zarządu): literat, twórca terminu *Młoda Polska* Artur Górski, artyści Leon Schiller, Ludwik Solski, Szymon Syrkus, oraz związany z WSM, Polską Partią Socjalistyczną i „Robotnikiem” publicysta Wiesław Wohnout. Zespół artystyczny zależnie od produkcji składał się z kilkudziesięciu osób. Największe grono stanowili aktorzy, którzy pełnili też role muzyków, dekoratorów, reżyserów; niejednokrotnie odpowiadali za wymyślenie i przygotowanie kostiumów.

Irena Solska pełniła funkcję kierownika (najczęściej z dopiskiem „artystycznego”), organizatora przedsięwzięć, do tego wyreżyserowała<sup>7</sup> co najmniej sześć przedstawień – cztery samodzielnie, jeden w duecie z Iwo Gallem, jeden z Eugeniuszem Poredą. Poza nimi inscenizowali także aktorzy zespołu: Jerzy Gołaszewski, Karol Benda, Adolf Nowosielski oraz reżyserzy zaproszeni do współpracy nad konkretnymi premierami: Leon Schiller, Michał Weichert i Edmund Wierciński. Grupa miała też nabierać doświadczeń w pracy ze znanymi

6 Tytuł ten, także w wersji „Spółdzielnia Pracy Artystów Teatru im. Stefana Żeromskiego”, pojawia się w administracyjnych dokumentach placówki od maja 1932 roku i wynikał z prawnych ustaleń między Warszawską Spółdzielnią Mieszkaniową a Teatrem. Prawdopodobnie „teatr w formie spółdzielni” był wymogiem WSM – koniecznym do wcielenia w życie, jeśli współpraca między Teatrem a WSM miała być kontynuowana.

7 <sup>w</sup> różnych narracjach historycznych i recenzjach spektakli Teatru im. Żeromskiego istnieje wiele wersji i podziałów na to, kto w danej realizacji odpowiadał za reżyserię i/lub inscenizację. Z tego powodu osobę odpowiedzialną za inscenizację określam także reżyserem lub współreżyserem.



scenografami, plastykami, muzykami, choreografami: Janem Golusem, Adamem Jabłońskim, Markiem Żuławskim, Szymonem Syrkusem, Wincentym Drabikiem, Władysławem Daszewskim, Henrykiem Gadomskim, Romanem Palestrem, Bronisławem Horowiczem, Tycjaną Wysocką, Janiną Mieczysławską – większość pracowała więcej niż nad jedną premierą. W obsadzie spektaklu Solska wystąpiła tylko raz – w reżyserowanej kolektywnie przez cały zespół *Przystani zbłąkanych*. Zespół (z pomocą Juliusza Osterwy) odpowiadał także za reżyserię *Sobowótora* Janiny Morawskiej.

W sumie co najmniej siedemdziesiąt trzy osoby w ciągu prawie dwóch lat współtworzyły Teatr im. Stefana Żeromskiego. Artyści pochodzili z różnych środowisk. Większość z nich związana była z Redutą, następnie z Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego, Ateneum, Narodowym, Szkołą Dramatyczną Heleny Jadwigi Hryniewieckiej czy objazdowymi trupami Solskiej i Wysockiej. Mimo tak dużej i różnorodnej grupy, wiele nazwisk pojawia się w dokumentach wielokrotnie, co może świadczyć o tym, że forma pracy zaproponowana przez Solską okazała się atrakcyjna bez względu na wiek i doświadczenia współtwórców – prawdziwie debiutujących w Teatrze im. Żeromskiego było kilku, spora część zespołu była już po pierwszych angażach, także poza Warszawą. W całej grupie osoby urodzone w pierwszej dekadzie XX wieku miały niedużą przewagę liczebną nad artystami o kilka lat młodszymi od Solskiej. Zespół pracował nad poszczególnymi premierami jak nad procesami wynikającymi z artystycznych potrzeb, samo-się-doskonaląc.

Teatr im. Żeromskiego miał jednak ograniczenia instytucjonalne związane z wystawianiem spektakli. Problematyczna była nie tyle liczba premier, co samych przedstawień, „przebiegów”. Umowa między Teatrem a Towarzystwem Przyjaciół Żoliborza (które pomagało Teatrowi uzyskać na Żoliborzu lokale do pracy) mówiła o tym, że grupa otrzyma roczną subwencję w wysokości stu złotych miesięcznie wtedy, gdy zespół w ciągu jednego miesiąca będzie wystawiał spektakle nieprzerwanie na Żoliborzu (co nie było wcale łatwe do spełnienia, biorąc pod uwagę koszty i liczbę wolnych miejsc choć minimalnie dostosowanych do prezentacji spektakli). To oznaczało, że płace były uzależnione od... szczęścia, wpływów z biletów i chęci ekspansji Teatru poza dzielnicę. Pracownicy nie otrzymywali stałych gaź (uległo to zmianie dopiero w maju 1933 roku, za sprawą Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego). Otwartą, ale i niełatwą pod względem bytowym formułę, jaką przyjął Teatr im. Żeromskiego, określiłabym mianem projektowej – połączeniem grupy artystycznej o zmiennym składzie, pracującej w różnych lokalizacjach, zapraszającej reżyserów do realizowania własnych premier, czerpiącej dotacje także ze źródeł publicznych; ze wszech stron zdanej na własne możliwości i całkowicie ponoszącej konsekwencje swoich decyzji artystycznych i administracyjnych.

Od razu zaznaczę, że w swoich ocenach Teatru im. Żeromskiego jestem daleka od interpretacji dominujących w dotychczasowych badaniach. Zarówno pierwsza monografistka Ireny Solskiej Lidia Kuchtówna, jak i historyczka teatru Bożena Frankowska uzasadniały i motywowały negatywne komentarze recenzentów głównie tym, że teatr zmagał się z brakiem funduszy, insynuując tym samym, że większe zasoby pieniężne

wpłynęłyby na kształt prezentowanych spektakli. W moim odczuciu takie założenie deprecjonuje Solską jako świadomą kierowniczkę artystyczną, sugerując, że wystawiała dzieła w takiej formie, bo na inną nie miała szans z powodu braków budżetowych. Aktorka w żadnym ze znanych mi świadectw (zwłaszcza w *Pamiętniku* i *Listach*<sup>8</sup>) nie twierdzi, że gdyby miała większe środki finansowe, to zmieniłaby kształt danego przedstawienia. Interpretacja „budżetowa” przekreśla samo spotkanie aktora z widzem jako cel tworzenia spektaklu, priorytet przyznając (być może nieświadomie) stworzeniu jak najdoskonalszego dzieła scenicznego.

Wszystkie powyższe tezy i rozpoznania postaram się rozwinąć i uzasadnić, omawiając jedenastą z kolei premierę, zaprezentowaną przez zespół Teatru im. Żeromskiego, czyli inscenizację *Daniela* Stanisława Wyspiańskiego. Przedstawienie, ocenione przez warszawskich krytyków jako porażka, z współczesnego punktu widzenia staje się spektaklem polemizującym z tekstem autora jako wytyczną, poszukującym nowych sposobów budowania przestrzeni scenicznej oraz podważającym dotychczasowy, binarny podział uczestników przedstawienia na aktorów i widzów, aktywnych i biernych.

Dramat-opera *Daniel* Stanisława Wyspiańskiego powstał w 1893 roku, w trakcie pobytu poety we Francji. Oparty jest na znanej biblijnej historii proroka Daniela i namiestnika króla Babilonu, Baltazara, a skupia się na scenie uczty, w czasie której w reakcji na profanację naczyń liturgicznych pojawiła się tajemnicza ręka pisząca na ścianie słowa: „mane, tekel, fares”. Przywołany na rozkaz Baltazara prorok Daniel interpretuje napis jako boski znak. Proroctwo Daniela w wersji Wyspiańskiego ma siłę przemieniającą wspólnotę, bo choć zostaje on ponownie uwięziony, to chór Synów Podbitego Kraju żegna go słowami: „Oto nasz prorok, nasz Król-duch, / jego myśl zostanie w nas!”

Osobiste kontakty Solskiej ze Stanisławem Wyspiańskim i szacunek, wręcz kult, jaki dla niego żywiła, zapewne miały wpływ na wybór tego właśnie dramatu. Sądzę jednak, że nie były to jedyne powody wystawienia *Daniela*. Tekst odwołuje się do antycznych korzeni teatru, ważnych dla Wyspiańskiego, jak i dla dwudziestowiecznych reformatorów. Ważną rolę pełni w nim chór, tak istotny w starożytnych dramatach, a przez część dwudziestowiecznych (a i współczesnych) innowatorów uważany za potencjalne źródło odrodzenia społecznej funkcji teatru. Skoro Solska marzyła o teatrze jako o miejscu stworzonym dla określonych praktyk zbiorowych o społecznym znaczeniu, to właśnie *Daniel* wydaje się otwierać możliwości realizacji takiej wizji.

Przedstawienie *Daniel* Teatr im. Żeromskiego przygotował z okazji 25. rocznicy śmierci Wyspiańskiego. Premiera spektaklu<sup>9</sup> w reżyserii Eugeniusza Poredy odbyła się 6 grudnia 1932 roku w sali obrad Rady Miejskiej w Ratuszu-Pałacu Jabłonowskich w Warszawie,

8 Zob. Irena Solska, *Pamiętnik*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, *Listy Ireny Solskiej*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

9 Była to prapremiera dramatu Wyspiańskiego w języku polskim. Wcześniej w jidysz wystawił ją Teatr Żydowski w Krakowie 15 stycznia 1927 roku. Spektakl teatru Solskiej brał też udział w pierwszym polskim konkursie teatralnym – na wystawienie sztuki Wyspiańskiego w 1932 roku. Niestety, komisja nie przyznała *Danielowi* żadnej nagrody ani wyróżnienia.



zlokalizowanym przy Placu Teatralnym. Przedstawienie miało uroczysty charakter: uczestniczyli w nim między innymi ówczesny Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, Ignacy Mościcki oraz członkowie rządu i inni dygnitarze państwa, a poprzedziło je odśpiewanie hymnu narodowego oraz prelekcja profesora Konrada Górskiego na temat dramatu Wyspiańskiego. Główne role zagrali: Adolf Nowosielski jako Balthazar i Stanisław Szablowski jako Daniel. Za dekoracje odpowiadał Eugeniusz Poreda, choreografię – Janina Mieczysława lub Tacjana Wysocka<sup>10</sup>. Statystyki spektaklu są trudne do ustalenia. Według moich obliczeń zagrano go od 9 do 44 razy<sup>11</sup>.

Materiały wizualne dotyczące spektaklu niemal nie istnieją. Na dość niewyraźnym zdjęciu sceny prorocstwa Daniela z „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”<sup>12</sup> widać grupę podobnie ubranych osób w pelerynach, kilku mężczyzn w garniturach oraz stojącego tuż przed nimi przepasanego Daniela. Prorok patrzy przed siebie, zaś zgromadzeni za nim – lekko ku górze. Pośrodku tłumu stoją trzy słupy, prawdopodobnie część scenografii – trudno je ostatecznie zidentyfikować. W tyle za aktorami są już tylko nieosłonięte niczym wejścia do sali. Drugie zdjęcie<sup>13</sup> z tego wieczoru przedstawia fragment widowni spektaklu wraz z prezydentem Ignacym Mościckim. Trzy uginające się rzędy krzeseł, ustawionych nieamfiteatralnie, wypełnia zgromadzona publiczność. Głowa państwa siedzi zaś na osobnym krześle przed pierwszym rzędem, nieco z boku patrząc na akcję.

Sala Rady Miejskiej w Warszawie, w której odbyła się premiera, mieściła się w Pałacu Jabłonowskich. Jego architektura i wystrój łączyły neorenesans i neobarok, powodując, że gmach pełniący rolę ratusza, czyli budynku użyteczności publicznej, swoją innością, odświętnością, mnogością płaskorzeźb, portali, arkad, żyrandoli, niby-antycznych posągów i finezyjnych balustrad znacznie odbiegał od charakteru dziejących się w nim wydarzeń. Obrady Rady Miejskiej odbywały się w sali stosunkowo mało strojnej, ale za to ukwieconej palmami, krzewami ozdobnymi

10 Niejasność ta wynika z różnicy świadectw o spektaklu. Bożena Frankowska i Tadeusz Boy-Żeleński wymieniają Tacjanę Wysocką (choreografkę i kierowniczkę własnego zespołu baletowego) jako autorkę choreografii do *Daniela*. Natomiast Irena Solska w *Pamiętniku* nie wymienia tego nazwiska, umieszczając jednak Janinę Mieczysława (również choreografkę i pedagoga tańca) jako autorkę „strony plastycznej” (nie mylić z dekoracjami). Być może Solska powierzyła Mieczysławie (która studiowała rysunek i malarstwo) wykonanie kostiumów czy rekwizytów, aczkolwiek biorąc pod uwagę to, że wówczas funkcjonowało w recenzjach pojęcie „tańca plastycznego”, a rytmika i plastyka były pojęciami odnoszonymi do ruchu ciała.

11 Tak duża różnica w podanych statystykach wynika z analizy kilku źródeł. Na podstawie kwerendy „Kuriera Warszawskiego” z lat działalności Teatru można obliczyć, że dni, w których zagrano (raz dziennie) *Daniela* było 9. Natomiast archiwalne notatki historyka teatru Stanisława Marczaka-Oborskiego (dostępne w Instytucie Sztuki PAN) podają, iż spektakl został odegrany 16 razy w niewiadomym miejscu, 5 razy w premierowej sali Ratusza oraz 23 razy w Domu Akademickim na Placu Narutowicza w Warszawie (Bożena Frankowska być może za nim podaje te dwie ostatnie liczby i lokalizacje).

12 Zob. „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1932, nr 343, s. 2.

13 Zob. <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/56195/> [dostęp 28 września 2018].

i trawami, co skrzętnie dokumentują zdjęcia pomieszczenia z lat 30., również poprzedzających pokaz *Daniela*<sup>14</sup>.

Do bohaterów dramatu, czyli Daniela, Balthazara i Dwóch innych Mocarzy, grona Więźniów, Straży, Dworzan, Służby, Chóru Poetów i Synów Podbitego Kraju zespół Teatru dodał otwierającą i zamykającą spektakl postać Chochoła, która wypowiadała kwestie Głosu i nawiązywała w oczywisty sposób do innego utworu Wyspiańskiego – *Wesela* z 1901 roku.

Sam Daniel miał bardzo prosty kostium: białą, udrapowaną na klatce piersiowej koszulę, białe spodnie, również biały, niezapinany, sięgający połowy łydki płaszcz i ciemny pas; na stopach buty najpewniej chłopskie łapcie lub wiązane kierzki z onucami. Trzech mocarzy ucharakteryzowano na władców trzech państw zaborczych: Balthazara na cesarza pruskiego Wilhelma I (cylinder, frak, laska, monokl, fajka, czarna narzutka podszyta czerwonym materiałem), Drugiego Mocarza na austriackiego Franciszka Józefa I (wedle Boya wyglądał jak „mały starszulek z bokobrodami w podniszczonym fraku”), a Trzeciego na cara Mikołaja II (także współczesny frak). Strażników Balthazara charakteryzowały wielkie, zakopiańskie peleryny (tzw. cuchy, guńki) i hełmy stalowe. Pozostali rycerze przyboczeni króla nosili polskie mundury wojskowe. Służba wyglądała jak na datę premiery dość współcześnie: niczym lokaje, kamerdynerzy z bogatych domów czy kelnerzy z wykwintnych restauracji. Aktorzy grający dworzan zostali odziani w galowe fraki i cylindry, a tancerki w czerwone, prześwitujące sukienki rewiowe. Chór Więźniów miał na sobie stroje robotnicze i brzęczące kajdany. Wśród pozostałych bohaterów przeważały codzienne ubrania. Do scen grupowych z udziałem „tłumu” zaangażowano statystów.

Kostiumy mieszały czas historyczny i współczesność, destabilizując klarowność odbioru, za to jednoznacznie lokalizowały *Daniela*, wyraziście akcentując alegoryczne odczytanie odnoszące się do Polski. Trzeba więc zastanowić się nad możliwą korelacją przedstawienia z sytuacją Polski lat 30. Z jednej strony Teatr, odwołując się poniekąd do istniejącej tradycji interpretacyjnej, odnosił prorocstwo upadku Mocarzy do zapowiedzi odzyskania niepodległości przez Polskę, stylizując aktorów na konkretne postacie historyczne. Z drugiej, na aluzje do historii Polski nałożono koloryt współczesny. Można by się pokusić o stwierdzenie, że była to metafora zwycięstwa nowego świata wieku XX nad wiekiem XIX, aktualności nad archaicznością, w końcu siły (robotniczego) ludu nad ekspansjonistyczną władzą, gdyby nie to, że burzy je... polska, zakopiańska straż (w recenzjach nazywana „żołnierzami”) na usługach Balthazara. Możliwe też, że jest to aluzja do Polski czasów przewrotu majowego 1926 roku albo ogólnoswiatowych rewolucji robotniczych. Na korzyść pierwszego scenariusza działa premierowa ceremonia i obecność prezydenta, na rzecz drugiej – scena z kroczącymi więźniami, przywołująca na myśl *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Leona Schillera z 1926 roku.

14 <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/77379/>,  
<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/165950/>,  
<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/80008/>,  
<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/79063/>,  
<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/132352/> [dostęp 28 września 2018].

To jednak nie historyczna niespójność kostiumów została uznana i przez krytyków, i przez historyków za najważniejszą cechę tej realizacji Teatru. Uwagę przykuła bowiem przede wszystkim nowa dla *Daniela* i nowa dla polskiego teatru przestrzeń teatralna.

W sali Rady Miejskiej ustawiono jeden za drugim, kilka okręgów krzeseł dla publiczności. Akcja sceniczna działa się w wyznaczonym wewnątrz nich kole. Co ważne, zarówno wszystkie krzesła, jak i miejsce gry znajdowały się na tej samej wysokości, tylko w dwóch przeciwległych kątach sali ustawiono dwa podesty, które pełniły niejako funkcję kulis. Jak pisała Bożena Frankowska, scenografię stanowiło:

{CYT}[P]arę stopni schodów oraz skrót kolumnowego portyku - «konstrukcja z drzewa [drewniana – P.K.] [...], która zapewne imitować miała fasadę zamku Balthazara», a której ramię przypominało – zdaniem krytyków – ramię szubienicy pomalowanej na czerwony kolor. Poprzeczna linia dekoracji, wyobrażająca fasadę zamku, miała jeszcze dodatkową funkcję, była miejscem przyczepu lampy elektrycznej, z której w scenie wychylania toastu spadała zasłona, by oślepiające światło kilkuset świec [wieloswiecowe żarówki – P.K.] mogło «wyobrażać» słońce<sup>15</sup>.

Nie ukryto również innych efektów *deus ex machina* – reżyser Poreda sam realizował dźwięki burzy i piorunów za pomocą prowizorycznego, huczącego pistoletu. Solska przez cały spektakl zajmowała miejsce na balkonie sali, skąd sterowała światłami i pilnowała orkiestry.

Prostota, którą deklarował i realizował Teatr miała działać w wielu punktach spektaklu. Ściągnięcie aktora ze sceny-piedestału, zarówno z tego fizycznego, jak i metaforycznego zbliżyło go do widza. Naraz wszyscy uczestnicy przedstawienia (nadawcy i odbiorcy) znaleźli się na takim samym poziomie możliwego doświadczenia siebie nawzajem, zarówno w relacji widz-aktor, jak i widz-widz (należy pamiętać, że w większości teatrów dramatycznych rzędy widowni ustawione były na architektonicznej pochylni). Z tej pozycji już całkiem niedaleko było do zdania sobie sprawy, że widz też jest aktorem.

Innym istotnym elementem doświadczenia teatralnego, jakie stanowił *Daniel*, było otoczenie grających publicznością z wielu stron. W oczywisty sposób wpływa to na kierunki, w których poruszają się ich ciała, a także na większe zróżnicowanie doświadczeń publiczności. Tak więc już podstawowe rozwiązania sceniczne zastosowane w *Danielu* stanowiły próbę dekonstrukcji dominującego wówczas sposobu inscenizacji, tak bardzo zależnej od wyglądu sali teatralnej, jak i strategii odbiorczych, w których widz, odsunięty i odgradzony od aktora wysokością i odległością, ramą prosceniową, kurtyną, zróżnicowaniem oświetlenia, staje się biernym obserwatorem, być może nie podejmującym już nawet wysiłku interpretacji. Połączenie elementów scenicznej prostoty dawało efekt pewnie najważniejszy – to zadaniem widza było dokonanie własnego od-czytania; wyciągnięcie własnych sensów dramatu, spektaklu i teatru jako miejsca doświadczenia.

Reżyser *Daniela*, Eugeniusz Poreda, tak komentował idee przyświecające jego realizacji:

15 Bożena Frankowska, «Golem» na arenie i «Daniel» w teatrze kolistym, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3-4, s. 536.

Eksperymentujemy! Teatr dzisiejszy oscyluje pomiędzy rutyną a teatrem o klasowym podłożu. Szukając nowych form, uznajemy celowość własnej Sztuki, dlatego ekstensywna praca, jaką zawsze implikuje sztuka uspołeczniona – jest nam obcą. Eksperymenty nasze nie są bez precedensu. Podobnej interpretacji próbował np. Piscator w Berlinie i Schiller w warszawskim teatrze Bogusławskiego. Nie wprowadzono jednak aktora ze sceny. Nie uwolniono go od kurtyny. W poszukiwaniu nowych środków ekspresji scenicznej i w dążności do wykrycia najistotniejszych elementów składowych teatru, postanowiliśmy zlikwidować scenę dla żywszego i bezpośredniego kontaktu z widownią, oraz dla wzmożenia dynamiki przez prowadzenie akcji na odsłoniętej płaszczyźnie. Postawa taka obok walorów formalnych ma poważne znaczenie, jeśli chodzi o pracę aktorów. Implikuje ona daleko idące uproszczenia w oprawie scenicznej i redukując uboczne akcesoria, zwraca uwagę widza na grę zespołu. Szukamy – dlatego praca w naszym teatrze nosi charakter laboratoryjny. Poprzestaliśmy na frakach, a nawet na naszych codziennych marynarkach nie dla „uwspółcześnienia” par excellence współczesnego, a nawet nie dość może jeszcze aktualnego – teatru Wyspiańskiego, do którego wszyscy żywimy najgłębszy kult, ale dla zbadania ekspresji zawartej w samej grze. Deformacje stylu Wyspiańskiego w imię aktualności, polegające na wprowadzaniu tego, co jest najpowierzchniowszym wyrazem naszych dni (w teatrze łódzkim melodię chochoła zastąpiono rumbą!) mają charakter naskórkowy, niepoważny.

Daniel, Balthazar i Głos to centralne postacie dramatu, musieliśmy więc podkreślić ich odrębność. Dlatego Balthazar wystąpił w peerynie podbitej czerwoną materią, a Daniel w białym kostiumie. Jeśli chodzi o Głos, to nie chcę odbiegać od stylu Wyspiańskiego, sięgnęliśmy do pozostawionych przez niego wzorów. Stąd strój chochoła, niedostatecznie może formalnie związany z całością, ale mające pełne pokrycie jeśli chodzi o ideologię<sup>16</sup>.

Ta jedna wypowiedź wygłoszona przy okazji premiery *Daniela* oddaje zasadniczą myśl zespołu (warto zwrócić uwagę na liczbę mnoga: „eksperymentujemy”, „szukamy”). „Deformacja”, dekonstrukcja dramatu nie wynikała z potrzeby aktualizacji, ale z potrzeby prześledzenia, laboratoryjnego przetestowania sił oddziałujących w teatrze.

Ważnym i komentowanym elementem przedstawienia była postać Chochoła, otwierająca i zamykająca spektakl. Ikoniczna dla całej recepcji Wyspiańskiego słomiana pałuba niesie w sobie nie tylko estetyczne nawiązanie do ludowości i wsi, odpowiadające też ubranemu po chłopsku Danielowi, ale i przywołuje złożoną symbolikę dobrze znaną z *Wesela*. Jak wiadomo, Chochoł pojawia się w jego finale jako dwuznaczny znak „martwicy” – umarłej przeszłości hamującej twórczą aktywność, ale także jako słomiana ochrona otulająca i chroniąca różę – symbol żywej poezji. Idąc tym tropem, Eugeniusz Poreda być może próbował walczyć ze stereotypem czytania Wyspiańskiego. Przywołując to upostaciowieniem letargu, posuchy i martwoty na początku, umieszcza je potem w kącie, czyli spycha na margines (ale nie chowa i nie niszczy), powierza mu rolę w spektaklu – upoważnia do mówienia, czyli chce z nim współpracować;

16 Bolesław Miciński, *Rozmowa z reż. Poredą*, „Zet: sztuka, kultura, sprawy społeczne” 1932, nr 18, s. 5.

po czym ponownie, po proroczym przemówieniu Daniela – poety niosącego nadzieję – przywołuje go, jakby zamykając spektakl, a zarazem przypominając, że to właśnie pod tym słomianym okryciem schowana jest róża-poezja, która właśnie na scenie może zakwitnąć. W takiej interpretacji Chochoł może być uznany za funkcjonalną metaforę teatru jako przestrzeni twórczych odkryć, ożywiających potencjał dzieła poetyckiego.

Propozycje inscenizacyjne Poredy spotkały się na ogół z negatywnym przyjęciem. Największy ciężar miała zapewne opinia cieszącego się wielkim autorytetem Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Ostro skrytykował on wykorzystany przez realizatorów kolisty układ sceny i widowni jako formę uniemożliwiającą słuchanie wypowiedzanego tekstu i oglądanie gry aktorskiej – najważniejszych narzędzi, przez które według krytyka przekazywane może być dzieło Wyspiańskiego w teatrze. W przytaczanym niżej cytacie widać niechęć do spektaklu, który nie podąża słowo w słowo za zamysłem autora – choć ani Solska, ani reżyserujący *Daniela* Poreda nie zmienili tekstu napisanego przez Wyspiańskiego.

Każdy z publiczności widział co innego, zależnie od miejsca które zajmował, ale większość widziała w ogóle tylko plecy aktorów, którzy tłumnie zapełnili przestrzeń w środku sali. Z tego przewalającego się tłumy wydzierały się strzępy słów, które urywkowo jedynie dochodziły uszu publiczności. Skoro odebrać Wyspiańskiemu jego dwa środki działania, obraz i słowo, cóż zostaje? Sam przymus obchodowy, to znaczy to, co dla żywej poezji najbardziej jest zabójcze, dla publiczności najbardziej odstraszaające. Sądzę, że ktoś, kto by nie znał *Daniela*, absolutnie nie zrozumiałby, o co tu w ogóle idzie, zwłaszcza gdyby nie był uprzedzony o modernizacji utworu. [...] Złożyły się na to [na modernizację – P. K.] dwa powody; który przeważał, trudno rozstrzygnąć. Jeden to świadomość, że historia biblijna jest tutaj tylko formą, treścią zaś - współczesna poecie Polska. Drugi powód jest prosty i dość wzruszający: to oszczędność, bieda tego sympatycznego teatru, który nie mógłby sobie pozwolić na operowe przepychy biblijnego Daniela. [...].

Czy kaprys ten nadawał się, aby z niego robić uroczystość i aby go produkować przed tak dostojnym audytorium, niech to osądzą inni; nie mam w sobie nic z mistrza ceremonii. Ale jeżeli był to eksperyment, to eksperyment ten potwierdził tylko – pomijając już wszystko inne – te stare prawdy: mianowicie, że w teatrze trzeba, aby widz widział, aby słuchacz słyszał i aby publiczność mogła coś zrozumieć. Pod tym względem więcej by jej dało bodaj dobre odczytanie *Daniela* na estradzie, niż to pretensjonalne widowisko, w które z pewnością włożono więcej pracy niż było warto<sup>17</sup>.

Negatywna recenzja Boya paradoksalnie potwierdza jednak założenia, o jakich mówił Eugeniusz Poreda. Eksperymentalna zmiana ustawienia widowni i sposobu gry różnicowała też odbiór przedstawienia. Skoro każdy widz zobaczył co innego, bo miejsce, które zajmował definiowało jego kąt patrzenia (i słyszenia), to niemożliwe staje się określenie, jakiego *Daniela* doświadczyła cała publiczność i jaka była interpretacja zespołu, słowem – co widz miał zrozumieć według narzuconego przez twórców

17 Tadeusz Boy-Żeleński, «Daniel» Stanisława Wyspiańskiego (*Uroczyste przedstawienie w sali warszawskiej Rady Miejskiej*), w: tegoż, *Ludzie i bydłotka*, M. Arct, Warszawa 1933, s. 154-159.



wzoru. Takie sceniczne rozwiązanie, po pierwsze, dekonstruuje założenia i oczekiwania widowni wobec teatru, po drugie, w jakimś stopniu wyzwala teatr spod jarzma tekstu dramatycznego i w dalszej przyszłości tekst od bagażu przedstawień wokół niego. Żeleński zauważa te rezultaty, jednak dla niego taki otwierający sposób wystawienia *Daniela* jest szkodliwy, zwłaszcza dla widza, który nie czytał dramatu.

Eksperyment teatralny w wydaniu Teatru im. Żeromskiego uwalniając poniekąd spektakl od jarzma tekstu literackiego, w mojej opinii nie tyle zaszkodził recepcji dzieła Wyspiańskiego, co stworzył miejsce dla myśli widza, jego zaangażowania zarówno na poziomie intelektualnym, jak i percepcyjnym, ingerując nietypową przestrzenią, modyfikacją otoczenia w pole widzenia już bardziej uczestnika niż obserwatora. Nawet jeśli poczucie dekonstrukcji było dla publiczności pejoratywnym zakłóceniem, to nie zmienia ono faktu, że skupiło ono ich uwagę na spektaklu, zachęciło do „zadawania pytań”, brania czegoś w wątpliwość; wytwarzania własnego doświadczenia interpretacji i uprawomocniło jej istnienie. Takie zadanie dla publiczności, zawarte w *Danielu* może nie było konieczne dla samego „dziania się” akcji (aktorzy grali bez względu na pracę publiczności), lecz naruszał podział, rozmywał granice między wyłącznie aktywnym aktorem i wyłącznie biernym widzem.

Opinia Boya i innych recenzentów<sup>18</sup> potwierdza siłę literatury i jej władzy nad teatrem. *Daniel* Teatru im. Żeromskiego uderzył w kanon, jakim była (a może i nadal w pewnych kręgach jest) dramaturgia Wyspiańskiego. Uważany zwłaszcza w dwudziestoleciu za „czwartego wieszca” Wyspiański był twórcą, którego się czci: czyta, słucha, ogląda i podziwia, troszcząc się o nienaruszalność jego dziedzictwa, w tym także tradycje sceniczne i odbiorcze. Tymczasem takie uznawanie bezwzględnego autorytetu tekstu jest wbrew praktyce samego Poety, czego dowiodła choćby przywoływana w recenzjach z *Daniela* jego inscenizacja *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Pomysł Solskiej, aby wystawić *Daniela* w rocznicę śmierci autora dramatu sam w sobie był dla recenzentów godny uznania, jednak zderzenie próby innego podejścia do dramatu Wyspiańskiego otoczonego kultem wywołało dezaprobatę. Paradoksalnie jednak opinie recenzentów<sup>19</sup>, zauważających mnogość porządków zawartych w spektaklu, zmieszanie i niezadowolenie widowni stanowią dla mnie dowód na trafność swoistego dekonstruującego podejścia Teatru, w którym elementami równoważnymi stają się tekst dramatu, wypowiedzane słowo, przestrzeń sceniczna i scenografia, obecność widza czy kostium jako koncepcja polityczna, a nie jedynie artystyczna.

Teatr im. Żeromskiego poprzez sceniczną dekonstrukcję dramatu polegającą na zmianie estetyki i epoki kostiumów, umieszczeniu przestrzeni sceny wewnątrz widowni, wykorzystaniu elementów z innych dzieł poety

18 Zob. JAR, «*Daniel*» Stanisława Wyspiańskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 51, s. 832; Eugeniusz Świerczewski, «*Daniel*» Wyspiańskiego w teatrze Ireny Solskiej, „Polska Zbrojna” 1932, nr 339, s. 9.

19 JAR, «*Daniel*» Stanisława Wyspiańskiego, dz. cyt.: „W sali ratuszowej widz był zdeorientowany: nie mógł dobrze widzieć ani słyszeć; przede wszystkim widzieć. Liczne grupy statystów nie dawały pożądanego efektu, bo całość nie była dość homogeniczna”. Eugeniusz Świerczewski: „Widzów (...) ogarnia wybitny niepokój: skecz, rewia czy kabaret?! (...) Próba inscenizacji? Nowe podejście? Czy pomyłka i snobistyczny eksperyment? Herezja artystyczna, czy tylko nieudolność? Dość, że to przedstawienie jest bolesnym nieporozumieniem i pomyłką”.

pokazał zawilość, trudność, niejednoznaczność Wyspiańskiego, mnogość możliwych dróg interpretacji. Co więcej, brak klarownego i niezmiennego odczytania, rozumienia zaburzyła jednostajną akceptację, zakłóciła uczucie uznania dla autora i sprawiła, że teatr mógł służyć do zupełnie innych celów – nie być schronem dla tekstu dramatycznego, a pracownią stylu teatralnego, traktującą dramat jako możliwe narzędzie w procesie artystycznym.

Spośród recenzentów najbliższej takiego myślenia o przedstawieniu Teatru im. Żeromskiego wydaje się być Bolesław Miciński. Nie uważa on, co prawda, *Daniela* za pełnoprawną realizację, ale dostrzega dekonstrukcyjne zabiegi w ramach spektaklu – „preparujące” dramat, lecz czyniące z procesu teatralnego główny temat sztuki (który w dramaturgii umieszczonej w klasycznej przestrzeni przestawał być według zespołu widoczny).

Motto: Daje się słyszeć jakoby dalekie uderzenie piorunu, – przesypano bowiem kilka ołowianych kul przez blaszaną rynnę, ukrytą w kulisach. Po czym słychać przeciągłe huczenie i dudnienie gromu, coraz zanikającego w oddali, – bo oto bardzo wprawnie bito w bęben, głuche uderzenia wydający, a wysoko na górnym pomoście sceny ukryty (Wyspiański, *Wyzwolenie*<sup>20</sup>)

W wielkiej i bardzo brzydkiej sali Rady Miejskiej, w której chwilowo rozgościł się teatr Ireny Solskiej, uderza przede wszystkim znamieny szczegół: nie ma sceny. Rzędy krzeseł ustawionych pod ścianami okalają środek posadzki, dwa podesty ustawione na przeciwległych krańcach planu scenicznego rozdzieliła pośrodku prymitywna konstrukcja z czerwono pomalowanych desek. To wszystko. Będziemy akcję oglądać ze wszystkich stron.

**ZDEMASKOWANO TEATR.**

Reżyser Poreda trzyma w ręku duży pistolet. Nasypie się w lufę prochu, założy kapiszon i w czasie uczt Balthazara padnie grom. Na chwilę rekwizyt urasta do wymiaru symbolu, to przecież maska tragiczna na twarzy greckiego aktora [...].

Analityczny rozbiór twórczego aktu, równoznaczny jest z rezygnacją ze Sztuki Czystej. Intelktualny stosunek do tajemnicy twórczego procesu odbiera danemu dziełu Sztuki możliwość bezpośredniego oddziaływania przez swą konstruktywność. Dramat tak spreparowany podobny jest do zegara rozłożonego na tryby i koła: przedstawia on widok niewątpliwie interesujący, lecz równocześnie traci to, co było jego istotą, tak jak celem zegara jest wskazywanie godzin. Sądziłem przez chwilę, że takie estetyczne stanowisko powodowało inscenizatorom *Daniela*. Gdyby tak jednak było, należałoby zawiesić gong na widowni i w czasie uczt Balthazara wystrzelić z pistoletu nad głowami widzów, należałoby nawet wystawić wyniesione z garderoby stoły

20 Cytat z dramatu Wyspiańskiego pochodzi z didaskaliów do aktu I *Wyzwolenia*, zob. Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. Leon Płoszewski, t. 5, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 27.

z lustrami i szminką, a potem wskazać i powiedzieć: OTO JEST TEATR! Oto są gromy, przed którymi drżycie, oto jest słońce, a jest ono wieloświecową żarówką, oto jest grymas tragiczny, który malujemy na twarzy kolorowym ołówkiem. Tak jednak nie było<sup>21</sup>.

Trudno się spierać o właściwą inscenizację, skoro Wyspiański napisał *Daniela* jako libretto operowe [...]. Dlatego każda mniej lub więcej nawet realistyczna interpretacja jest już właściwie eksperymentem. Jeśli chodzi o pracę eksperymentalną nad teatrem Wyspiańskiego – to przyznać trzeba, że wybór *Daniela* był niezwykle trafny. Sztuka ta – jeśli się nie mylę – nigdy dotąd niegrana, nie posiada własnej „legandy”, szablonu inscenizacyjnego, który by krępował inwencję reżysera i stępiał świeżość wrażenia. [...] *Daniel* będący po prostu scenicznym fragmentem jest materiałem podatnym do pracy eksperymentalnej. I jeszcze jedno: zasadnicza cecha *Daniela* to niezwykła świeżość właściwa zawsze pierwszym utworom, a wynikająca z gwałtownej konieczności obiektywizacji uczuć metafizycznych w dzieło Sztuki, z pasji twórczej, nieskrępowanej jeszcze zdecydowaną postawą estetyczną. I w tym właśnie – zdaniem moim – szukać należy przyczyny, dla której ujrzelśmy *Daniela* w nowej, odbiegającej od dotychczasowych szablonów formie.

Porzucenie sceny na korzyść odsłoniętego planu scenicznego uważam za czyn chybiony, mijający się z istotą teatru. Jeśli jednak chodzi o pracę eksperymentalną, mającą na celu wykrystalizowanie elementów składowych teatru, to nowa inscenizacja przyniesie niewątpliwie szereg interesujących zdobyczy.

*Daniel* w interpretacji teatru Ireny Solskiej nie jest jeszcze widowiskiem – to dopiero próba o doniosłym znaczeniu<sup>22</sup>.

Co ciekawe, Miciński, cytując *Wyzwolenie* zwraca uwagę na znaczenie całego zbioru środków teatralnych, których twórcy *Daniela* nie ukryli, nie „za-maskowali”: wywoływania grzmotów z pistoletu, lampy o dużej mocy odgrywającej słońce, sztuczności i częściowości kostiumów. Paradoksalnie, te dobrze wszystkim znane elementy klasycznych przedstawień, wykorzystane ze świadomością tego, że będą widoczne, wprost prezentują teatr jako sztukę iluzyjną, zakładającą sztuczność, podważają samą wizualność i tworzą do niej dystans, ale jednak nie odrzucają teatru jako sztuki sprawczej.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym, ważnym, także dla recenzentów uczestniku premierowego wieczoru. *Daniela* oglądał Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, Ignacy Mościcki. Jak już nadmieniałam, siedział na osobnym, odsuniętym od reszty widowni krześle. Stało ono na niewielkim dywanie; tuż za nim postawiono florystyczną „instalację” – jakby celebrycką, lekko łukowatą „ściankę” z krzewów i liści. Co ciekawe, Mościcki za swoich rządów podobno przykładał dużą wagę do reprezentacyjnej funkcji prezydenta; zwracał uwagę, czy w scenariuszu uroczystości, w której miał brać udział, jest przewidziany hymn

21 Bolesław Miciński, *O inscenizacji «Daniela»*, „Zet: sztuka, kultura, sprawy społeczne” 1932, nr 18.

22 Tenże, *Uwagi o «Danielu»*, „Zet: sztuka, kultura, sprawy społeczne” 1932, nr 18.

narodowy oraz takie jak na premierze *Daniela* wysunięte przed inne, przygotowane dla niego siedzisko.

Recenzenci, siedzący między innymi gośćmi na miejscach z lepszą lub gorszą widocznością (Tadeusz Boy-Żeleński siedział za filarem, przez co podobno nic nie widział i dlatego napisał kąśliwą recenzję<sup>23</sup>) zgodnie uważali, że przedstawienie Teatru nie było dziełem na właściwym poziomie, stosownym do pokazania go przed taką znakomitością. Tymczasem „gratulując jednak po przedstawieniu p. Solskiej, wyraził się p. Prezydent Mościcki „Mam *Daniela* pełną głowę!”<sup>24</sup>. Okrzyk Prezydenta, jak sądzę pozytywny, choć mógł też wynikać z czystej towarzyskiej uprzejmości (i z tego, że nikt mu nie zasłaniał), oddaje cel, jaki postawili przed sobą twórcy – przedstawić mnogość porządków i interpretacji tekstu Wyspiańskiego, uaktywnioną przez dekonstrukcję typowo klasycznych konwencji i środków teatralnych. A skoro Prezydent RP miał głowę pełną *Daniela*, to może i tym samym „zagościł” w niej prorok, zwiastujący upadek niesprawiedliwej, brutalnej, niegodnej urzędu władzy. Jeśli tak, to być może Mościcki zobaczył w sobie Balthazara, a w sali Rady Miejskiej babiloński pałac. Innymi słowy, działanie Teatru im. Żeromskiego niosło pewien potencjał polityczny. Wywołany niejako do odpowiedzi prezydent – wszystkim znany, przez wszystkich zauważony, zaproszony na premierę, w końcu będący jej najważniejszym, uroczystym adresatem, umiejscowiony został w pozycji jednego z uczestników-podmiotów dekonstrukcyjnego procesu scenicznego. Możliwe nawet, że relacja aktor-widz w tym konkretnym przypadku przybrała kształt kontaktu teatru wielu aktorów z teatrem jednego, bardzo szczególnego aktora. Trudno mi w tym miejscu odnosić się głębiej do polityki w dwudziestoleciu międzywojennym. Dość powiedzieć, że Ignacy Mościcki, mimo złożenia prezydenckiej przysięgi na konstytucję, nie sprzeciwił się autorytarnej władzy Marszałka Józefa Piłsudskiego, będąc *de facto* jej figuratywnym reprezentantem na ówczesnej scenie politycznej.

Zwrot „zdemaskować teatr”, jakiego użyłam – w pewnej mierze za Micińskim – w tytule tego tekstu, można rozumieć (co najmniej) dwojako. Zdemaskować teatr to znaczy odkryć, ujawnić go – w tym przypadku maska jest zasłoną, blokującą dostęp lub ukrywającą coś nieznanego. Z drugiej strony demaskację rozumieć można jako ujawnienie mechanizmów teatralności, a zarazem podważenie ich ukrytej zazwyczaj władzy. W przypadku pierwszym demaskacja oznacza odkrycie o charakterze pozytywnym, afirmującym to, co odkrywane. W drugim – ma aspekt krytyczny. Tak więc zwrot użyty przez Micińskiego, a przywołany przeze mnie wydaje się trafnie ujmować tę dwojaką, afirmatywno-krytyczną skuteczność. W *Danielu* Teatr im. Żeromskiego zarówno odkrył teatr działający w przestrzeni publicznej, jak i krytycznie zdekonstruował dominującą konwencję sceniczną pozbawiając ją podstawowych elementów i kwestionując jej oczywistość.

23 Na premierze *Daniela* nie funkcjonowała obsługa widowni, której zadaniem byłoby zadbanie o lepsze miejsca dla krytyków. Zob: Irena Solska, *Pamiętnik*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 178.

24 Marian Niżyński, *Przystań zbłąkanych. List z Warszawy*, „Gazeta Literacka” 1933, nr 4, s. 75.

Nietypowa przestrzeń, łącząca wiele estetyk, realizacja niemal niewystawianego tekstu, zespół aktorski łączący amatorów i profesjonalistów, wreszcie świadomość powiązań i przyzwyczajęń publiczności łączą się w tej realizacji w działanie eksperymentalne i innowacyjne, bo zrywające z przymusem określania teatru przez uprzednie wobec niego kategorie.

Czytając recenzje spektaklu, tym łatwiej jest mi zauważyć, że *Daniel* w sali warszawskiego ratusza był *Danielem* Teatru im. Stefana Żeromskiego, funkcjonującego w ramach konkretnego, teatralnego środowiska, a nie dramatem Stanisława Wyspiańskiego – wydanym i interpretowanym zresztą pośmiertnie. Surowość i krytyczność ocen recenzentów wynikać może nie tylko z ich osobistych poglądów, ale także z przyzwyczajęń warszawskiej publiczności. Przełomowe dokonania tradycyjnie instytucjonalnego Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego pod dyrekcją Leona Schillera zostały odnotowane przez teatralne środowisko, ale chyba rzadko kiedy innowacyjne przedstawienia w jednej placówce w błyskawicznym tempie „zarażały” pozostałe. Innymi słowy, dwa sezony Schillera w Teatrze Bogusławskiego zostały mimo wszystko uznane za ciekawostkę, a co najwyżej za próbę zastosowania idei teatralnych formujących się na Zachodzie, a nie za programowy eksperyment dążący drogą kolejnych prób do wypracowania nowej formuły i kształtu teatru polskiego.

Realizacja *Daniela* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego pod kierownictwem Ireny Solskiej wyrażała niechęć zespołu do sztabowych, gotowych środków wyrazu scenicznego i opowiedzenie się za odrzuceniem myślenia o tekście dramatycznym (zwłaszcza w znaczeniu tragedii) jako czymś niezwykle odświętnym, wymagającym powagi dla majestatu autora i oddalonym od życia codziennego. Solska była przeciwniczką wielkich efektów, kurtyny i dekoracji. Uważała, że przy pomocy niewielkich środków i rozwiązań scenicznych można równie dobrze wytworzyć pole do interpretacji dla widza. A na zarzuty niejasności, chaosu czy złej produkcji, w 1933 roku odpowiedziała zdaniem:

Jeśli widz potrafi wysiedzieć w kinie dwie godziny, słuchając złej aparatury dźwiękowej, powinien poświęcić teatrowi jedną<sup>25</sup>.

### Bibliografia

- Boy-Żeleński, Tadeusz, *Ludzie i bydłatka*, M. Arct, Warszawa 1933.
- Frankowska, Bożena, «Golem» na arenie i «Daniel» w teatrze kolistym, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 3-4.
- JAR, «Daniel» Stanisława Wyspiańskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 51.
- K. L. «Wyspiański, Norwid, od nich nasz teatr przyszłości zaczniemy», Teatr 1983, nr 8.
- Listy Ireny Solskiej*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Miciński, Bolesław, *Rozmowa z reż. Poredą; O inscenizacji «Daniela»; Uwagi o «Danielu»*, „Zet: sztuka, kultura, sprawy społeczne” 1932, nr 18.

25 Cyt. za: Marian Niżyński, *Przystań zblakanych...*, dz. cyt.



Niżyński, Marian, *Przystań zbłąkanych. List z Warszawy*, „Gazeta Literacka” 1933, nr 4.

Solska, Irena, *Pamiętnik*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Świerczewski, Eugeniusz, «*Daniel*» Wyspiańskiego w teatrze Ireny Solskiej, „Polska Zbrojna” 1932, nr 339.

Wyspiański, Stanisław, *Dzieła zebrane*, red. Leon Płoszewski, t. 5, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

## ABSTRAKT

### **Paulina Kubas**

Zdemaskować teatr. Eksperymentalny *Daniel* Teatru im. Żeromskiego

Tekst stanowi analizę przedstawienia *Daniel* Stanisława Wyspiańskiego (premiera 6 grudnia 1932), zrealizowanego na warszawskim Żoliborzu przez Teatr im. Stefana Żeromskiego – jedną z najbardziej innowacyjnych placówek i grup teatralnych dwudziestolecia międzywojennego – kierowany przez aktorkę Irenę Solską. Spektakl, któremu w szczególności poświęcony jest tekst, stanowi przypadek mało do tej pory znany i rzadko przytaczany zarówno w historiografii, jak i w kontekście współczesnej wiedzy o teatrze. Autorka przygląda się spektaklowi pod kątem wcześniejszych wydarzeń z życia i dokonań Ireny Solskiej i międzywojennego warszawskiego środowiska teatralnego oraz recepcji samego tekstu dramatycznego, analizując innowacyjność Teatru na poziomie teoretycznych manifestów, instytucji jak i estetyki. Artykuł prezentuje spektakl nie tylko jako realizację zaangażowaną politycznie, ale i prekursorską w kontekście gry z konwencją, widzem i jego kulturowo warunkowaną recepcją. *Daniel* okazuje się być próbą wprowadzenia na polską scenę praktyk dekonstrukcyjnych, ściągających z piedestału formę, w której pokazuje się cały tekst dramatyczny wedle słów autora, ale i emancypacyjnych, czyniących z relacji z widownią pełnoprawny element teatralnego spotkania.

**Słowa kluczowe:** auto-teatr, dekonstrukcja, dwudziestolecie międzywojenne, innowacja, organizacja teatru, polska awangarda teatralna, wspólnota.