

Maria Bobrownicka

## Dvesto let poljskega gledališča

*Docent filozofske fakultete v Krakovu dr. Maria Bobrownicka je napisala za našo revijo pričujoči članek in objavljamo ga v počastitev jubileja, ki ga slavi v tem letu poljsko gledališče.*

### 1

V novembru 1965 je minilo dvesto let, odkar je zadnji poljski kralj Stanisław August Poniatowski ustanovil v Varšavi prvo stalno poklicno gledališče, dostopno široki javnosti.

Gledališka kultura občinstva je bila že v tistih časih visoka, ker so tako privatna dvorna in velikaška gledališča kakor tudi šolski odri imeli svojo dolgo in bogato tradicijo, neprekinjeno vse od časov renesanse. Bilo je tudi mnogo originalnih dramskih del, ki so lahko uspešno tekmovala s tujim repertoarjem. Potemtakem ni čudno, da si je javni kraljevski teater že na začetku postavil važno nalogo, meriti se s francoskim gledališčem in italijansko opero, ki sta bila vzor tako dramskim avtorjem kot tudi igralskim ansamblom. Poljsko gledališče se je torej pričelo oblikovati tako, da se je naslonilo na francosko gledališče, čemur so odgovarjale tudi politične razmere, ki so Poljsko vse močneje navezovala na francosko kulturo. Vendar pa je to gledališče hkrati naglo ustvarjalo lastni in originalni repertoar, tesno povezan z narodovim življenjem, posebej še po razkosanju države in izgubi neodvisnosti.

Na inavguralni predstavi novega gledališča so uprizorili komedijo J. Bielawskega *Vsiljivci*. Do konca XVIII. stoletja je bila na sporedu cela vrsta sodobnih poljskih avtorjev: W. Bogusławski, F. Bohomolec, A. Czartoryski, J. U. Niemcewicz, F. Zabłocki, S. Trembecki, J. Wybicki, I. Krasicki in drugi. Prevladovala je komedija z naprednimi in patriotskimi tendencami, često zvezana z aktualno politično situacijo (npr. *Vrnitev poslanca J. U. Niemcewicza*).

Posebne zasluge za razvoj takratnega gledališča ima Wojciech Bogusławski (1752—1829), igralec in avtor dramskih del, direktor varšavskega dramskega gledališča v letih 1783—1784 in 1790—1794, organizator gledališča v Lvovu, Vilnu, Poznanju, Krakovu, Gdansku, Lublinu in številnih drugih poljskih mestih, ustanovitelj poklicne dramske šole v Varšavi (1811) — prve v državi. Njegov naslednik Ludwik Osiński (1814—1830) je v repertoarju dajal prednost pseudoklasicistični tragediji, tako francoski kot tudi domači. To je bilo obnem tudi obdobje nastanka in razcveta narodne opere (J. Elsner, K. Kurpiński).

V tem času pa se je že prebilo v ospredje gledališče v Lvovu pod vodstvom Jana Nepomucena Kamińskiego, ki se ni obotavljal uvesti na oder sve-



tovne romantične drame in Shakespeara, od lažjega repertoarja pa glavne Fredrove komedije. Tako je gledalce privadil na najboljši spored. Kamiński je vzgojil tudi celo vrsto odličnih igralcev.

V drugi polovici XIX. stoletja stopi v ospredje poljskega gledališkega življenja Krakov, kjer sta delovala pomembna odrska reformatorja Stanisław Koźmian in Tadeusz Pawlikowski.

Prvi je vodil gledališče v letih 1865—1885. (Nedavno je Krakov slovesno obhajal stoletnico njegovega prevzema vodstva). V tem času je preoblikoval nazore o mnogih področjih gledališke umetnosti, predvsem pa o režiji in igri. Popolnoma neodvisno od Meiningena je Koźmian uvedel načelo ansambelske igre. Zavrgel je izstopanje posameznikov, namesto tega pa skrbel za tesno sodelovanje celotnega ansambla ter za pozornost do vsake epizode in nadrobnosti. Igralce je odvadil patetične igre in jih učil realizma, zmernosti ter diskretnosti v efektih. Boril se je tudi s shematičnostjo papirnatih odrskih tipov in namesto tega zahteval natančen študij teksta in karakterja osebe. V igrilstvu je ustvaril tako imenovano krakovsko šolo, takrat najmodernejšo na Poljskem. Bil je to prvi resnični režiser, saj je iz režije ustvaril poseben poklic in ji priznal najvažnejšo funkcijo za celotno predstavo. Brez pretiravanja lahko rečemo, da je glede tega evropeiziral krakovsko gledališče.

Na področju repertoarja je Koźmianova zasluga, da je »odkril«  
Słowackega in ga za stalno uveljavil na poljskih odrih, čeprav si drugih velikih poljskih romantikov še ni upal uprizarjati. Cenil je predvsem komorna dela z dobro in zlito gradnjo, kar ga je usmerjalo k sodobni francoski drami.

Tadeusz Pawlikowski (1861—1915) je delal v Krakovu samo šest let (1893—1899), vendar se mu je posrečilo, da je v tem kratkem času naredil pravcati preokret. Režijo in princip ansambelske igre je privedel do popolnosti, skrbel pri tem kot še nihče dotlej za scenografijo, odkril funkcionalnost barve in luči kot soustvarjalnih faktorjev predstave. Ko je utiral pot najboljšemu evropskemu repertoarju in sodobni poljski dramatik (Wypsiański), je moral precej razširiti in zdiferencirati skalo igralske izraznosti, ki pa jo je naslonil na naturalistično psihologizirajočo igro. Dosegel je harmonično zlitje vseh elementov predstave v organsko celoto z enovitim stilom. Na ta način ni samo obvladal vso raznovrstnost pojavov takratne dramske literature, temveč je hkrati napravil iz Krakova najiminitnejše gledališko središče, ki je vplivalo na vso Poljsko. Pawlikowski je brez dvoma privedel do vrhunca iluzionistično gledališče 19. stoletja, katerega cilj je bil posnemati življenje.

Leta 1900 je Pawlikowski odšel v Lvov in potem tudi tam uveljavil iste zamisli. Kmalu je postavil na noge tudi tamkajšnje gledališče, ki je takrat preživljajo globoko krizo in ga približal krakovskemu nivoju.

Naslednika Pawlikowskega v Krakovu, Józef Kotarbiński (1899—1905) in Ludwik Solski (1909—1915) sta nadaljevala prizadevanja svojega predhodnika, vendar sta razširila repertoar z deli, ki jih je bilo v okviru gledališke tradicije devetnajstega stoletja posebno težko uprizarjati. Kajti Kotarbiński je posegel po velikih dramah poljskih romantikov, katerih dela so dotlej veljala za neodrska (Mickiewiczovi *Dziady*, Krasińskiego *Nebožanska komedija* in *Irydion*), uprizoril pa tudi scensko tvegano *Osvobojenje* Wypsiańskega. Z igranjem teh del je ovrgel mit o njihovi neuprizorljivosti in dosledno odpiral oder vsem tipom drame, ne glede na njihovo gradnjo.



Razvoj varšavskega gledališča je slonel na čisto drugačnih temeljih. To gledališče je imelo — podobno kot Krakov in Lvov — mnogo pomembnih igralcev, manjkalo pa mu je velikih režiserjev. Na ta način se je rodilo zvezdništvo, ki je slonelo na posamezni izstopajoči vlogi, pogostokrat resnično mojstrski (Modrzejewska, Rapacki), a je zanemarjalo drugi plan. Zato se to obdobje imenuje tudi »epoha zvezd«. Takšno stanje je povzročil navsezadnje ne le slab položaj režiserja in pomanjkanje kakršnekoli režijske ideje, ampak tudi slab repertoar, ki je dajal odločno prednost salonski meščanski komediji in farsu. Dela te vrste gledališču niso bila velik problem in niso zahtevala novih inscenacijskih rešitev. V primerjavi z bogastvom in ambicijami krakovskega in lvovskega repertoarja, je bil repertoar v Varšavi izrazito slab, kar je v veliki meri zakrivila ruska cenzura. Varšavska publika je v teater hodila gledat igralca, medtem ko je krakovska hodila gledat dramo.

Tega stanja niso mogla spremeniti niti prizadevanja Władysława Bogusławskiego (vnuka Wojciecha), ki je propagiral načela ansambelske igre, niti gostovanje gledališča iz Meiningena leta 1885, ki je prikazalo realizacijo teh načel. Šele v začetku XX. stoletja se začnejo stari nazori postopoma spreminjati (eksperimentalno Leśmianovo Umetniško gledališče v l. 1911), o popolnem prelomu v moderno smer pa je mogoče v zvezi z varšavskim gledališčem govoriti šele od leta 1913, ko je bilo ustanovljeno Poljsko gledališče pod vodstvom Arnolda Szyfmana.

Gledališča Poznanja, Vilna, Lodža in drugih mest so se borila pred prvo svetovno vojno s hujšimi težavami kot poprej omenjena, zato kljub občasnim velikim dosežkom niso mogla ustvariti svojega lastnega stila in lastne gledališke misli, prisvajala so si samo pridobitve vodilnih centrov.

## 2

Nastanek poljske države v letu 1918 je v osnovi spremenil pogoje kulturnega življenja v deželi. V drugačnem položaju kot pod okupacijo so se znašla tudi gledališča. Njihova idejna in artistična funkcija se je spremenila.

V poljskem gledališču dvajsetletja med obema vojnama, ki je iskalo novih poti in novega umetnostnega izraza, sta se — kot povsod — začrtali dve glavni že v osnovi nasprotujoči si tendenci. Poleg gledališča literature in igralca — tradicionalnejšega psihologizirajočega in iluzionističnega gledališča, ki je izhajalo iz krakovskih izkušenj, postaja vse glasnejše gledališče, v katerem beseda (tekst in igralec) nima dominantnega pomena; namesto tega se v ospredju pojavljajo druge vrednote, v glavnem vizualne, namesto iluzije pa ima gledalec metaforo.

Prvi tip gledališča, ki je bil bolj razširjen, je prišel do najpopolnejšega izraza v Reduti Juliusza Osterwe in Mieczysława Limanowskega. Osterwa, zagovornik psihologizma in iluzionizma, je navezal na pridobitve Pawlikowskega, srečanje z MHAT-om Stanislawskega med prvo vojno pa je ustalilo in poglobilo te njegove tendence. Igralec je bil v Reduti najvažnejši faktor in njegovi izrazitosti je dajal Osterwa najmočnejši poudarek, pri čemer pa je bilo načelo ansambelske igre in vodilne vloge režiserja kar najbolj v veljavi. Za osnovo je služila skrupulantna psihološka analiza vloge in tako imenovano vživetje. Do mojstrstva je bila izpeljana tudi tehnika molčeče igre, kakršno je še pred



vojno propagirala francoska »école du silence«. Skozi Reduto so šli pravzaprav vsi najpomembnejši igralci, iz nje je izšel tudi največji igralec dobe med obema vojnoma in goreči borec za njene principe — Stefan Jaracz.

Reduta je bila tudi gledališče literature in velikega repertoarja. Živela je izključno za dramo in ni adaptirala drugih oblik, kakor je bilo to v navadi v eksperimentalnih gledališčih. Označevalo jo je spoštovanje literarnega teksta in zvestoba avtorjevim intencijam.

Vpliv Redute na formiranje gledališkega življenja na Poljskem je bil ogromen. Po tej poti je hodila večina poljskih gledališč, še posebno zato, ker je bila to že preizkušena pot z lepo tradicijo in z velikimi uspehi.

Drugačno koncepcijo gledališča so predstavljale avantgardne skupine, ki so si prizadevale ločiti gledališko predstavo od dramske literature in pretrgati z iluzionizmom. Prepričanje, da drama ne dohiteva razvoja in potreb odra in da mora potemtakem gledališče iskati svoje snovi izven dramskih tekstov, je bilo precej razširjeno. Izpovedovali so ga med drugimi Craig, Reinhardt, Piscator, Meyerhold, Burian, Baty, na Poljskem pa predvsem Leon Schiller. S tem namenom so nekateri dramtizirali pripovedne spise, poeme in ljudske pravljice, drugi pa so si celo zamišljali predstavo brez vsakega teksta (pantomima), oziroma brez teksta in igralca, sestoječo samo iz scenografije, luči in glasbe. Najbližje tem zamislim je bilo na Poljskem eksperimentalno gledališče Cricot, ki je delovalo v Krakovu v tridesetih letih na pobudo slikarjev iz skupine »kapistov«.

Pomembnejše pa je bilo vendarle varšavsko gledališče Bogusławskega, ki ga je nekaj časa vodil Leon Schiller. Bilo je namenjeno gledalcu iz množice, popularno in zelo moderno v inscenaciji, scenografiji in režiji. Ni si prizadevalo za psihološko introspekcijo ali poezijo individualnih čustev kot Reduta, ampak mu je šlo za valovanje ljudskih množic, za kompozicijo scenskih slik, igro luči, barv in za prostorske rešitve.

Ta protiiluzionistična smer je obsegala vse elemente teatra, predvsem pa igralstvo, način igranja in scenografijo. V igralški umetnosti se je to izražalo na najrazličnejše načine, zmeraj pa je bil prisoten namen, neprestano spominjati gledalca, da je vse, kar gleda in česar se udeležuje, samo teater, ne pa posnemanje življenja. Ti protiiluzionistični tokovi dostikrat navezujejo na komedijo dell'arte, ali pa uvajajo še teater v teatru, uporabljajoč pri tem igro za novi vir umetniškega doživetja. Včasih igralec drži nekakšno distanco do svoje vloge in jo obravnava z določeno mero ironije. Sem velja prišteti tudi brehtovski »zaustavljanje igre« in njeno komentiranje s pomočjo songa, kar ustvarja posebno distanco do predstavljanega lika in situacije.

Samo maloštevilna gledališča so poskušala z eksperimenti te vrste v igralški umetnosti; večji del so se opirala na osterwovski tip igre, čemur je bilo gotovo vzrok dejstvo, da so bili skoraj vsi igralci tesno povezani z Reduto.

Hitreje in laže je bilo zavreči stare konvencije v scenografiji, ki je v tem razdobju napravila ogromen korak naprej. Njen razvoj datira od Wyspiańskiego, ki je iskal prostorske rešitve v skladu z vodilno idejo vsake predstave. Prav na začetku je prevladovala tendenca, ki bi jo bilo mogoče imenovati slikarsko, koloristično: igra barv, v skladu z estetikom impresionistov in postimpresionistov, je bila glavni namen inscenacijskih rešitev. Važnejša pa je bila vendarle arhitektonika poljske scenografije. Avtor te smeri je bil Andrzej Pronaszko. Uporabljajoč praktikable, ki so sceni dajali razgiban in nemiren prostorski



videz, verno spoštuječ osnove scenografskega funkcionalizma, je ustvarjal Proszko poetične, metaforične, antiiluzionistične rešitve.

Razvoj gledališča v dvajsetletju med vojnama se je usmeril predvsem v režijo. Večjo vlogo režiserja je zahtevalo tako osterwovsko gledališče kot tudi revolucionarno gledališče Schillerja in njemu sorodnih odrskih novatorjev. V primerjavi s predvojnimi obdobjem je bila okrepitev režiserjeve pozicije občutna in splošna, ne glede na tip gledališča. To dejstvo je vznemirjalo celo nekatere kritike stare garde, navajene na to, da je imel prvo besedo avtor, pa tudi starejša generacija igralcev, ki so pomnili varšavsko obdobje zvezdnitva, se ni sprijaznila z njim s posebnim veseljem. Nasprotovanje je budilo predvsem režiserjevo vmešavanje v tekst.

Za hitlerjevske okupacije med drugo svetovno vojno je poljsko gledališče prešlo v ilegalno, podobno kot vse kulturno življenje dežele. Delalo je v konspiraciji brez vsakršnih tehničnih možnosti, pri tem pa izobraževalo nove igralske kadre.

### 3

Ni potrebno pojasnjevati, kakšne velike spremembe v kulturnem življenju in tudi v gledališču je prineslo leto 1945. Posledice družbenih, gospodarskih in ideoloških sprememb so dovolj znane in jih na tem mestu ni treba omenjati.

Avtonomnost gledališča kot umetnosti za sebe, neodvisne od literature, je zdaj jasna in nesporna. Zveza gledališča z dramatikom je zelo zrahljana, oder vsekakor ni več ozko odvisen od dramskega avtorja. Gledališče bogato uporabljaja vsakršne adaptacije in montaže, posega pa tudi vse pogosteje v sam tekst drame in ga modificira v skladu s koncepcijo celote predstave. S tem pa vloga režiserja, tega ne le koordinirajočega, ampak predvsem ustvarjalnega faktorja, ni več oporečna. Pojmovanje režiserja kot dejanskega ustvarjalca predstave je splošen pojav. Neprimerno večjo vlogo ima tudi scenograf, čigar delovno področje obsega ne samo arhitektonsko obdelavo scenskega prostora, dekorativne in barvne elemente, rekvizite in kostume, ampak tudi luči in gibe, torej celotno plastiko scene. Scenska plastika je postala v kratkem času velik adut poljskega gledališča.

V splošnem so prevladale v poljskem gledališču protinaturalistične tendence, čeprav so močni ostanki naturalizma še vedno živi predvsem v igri starejše generacije, a je že tudi tu mogoče opaziti prizadevanje za metaforo, distanco, stilizacijo, simbol in za vse tiste prijeme, ki razbijajo popolno iluzijo življenja. Geneza tega protinaturalizma v igralstvu je dvojna: na eni strani izhaja iz antiliterarnega spektakelskega gledališča kot rezultat tako imenovane teatralizacije, na drugi strani pa — in to je nemara specifično poljska zadeva — iz deteatraliziranega gledališča literature, ki se je razvilo med vojno v posebnih okupacijskih razmerah.

Takšno je bilo na primer eksperimentalno gledališče M. Kotlarczuka, ki je nastalo pod patronatom Osterwe. To gledališče, ki je med okupacijo delovalo tajno, brez vsakršnih tehničnih možnosti za inscenacijo, je svojo ekspresijo oprlo samo na recitatorsko interpretacijo, to je na literaturo, na poetično besedo in igralca. V tem je brez dvoma navezovalo na Osterwovo smer, toda opuščanje kostuma in rekvizitov, da ne govorimo o dekoraciji, opuščanje geste, ki se pojavlja samo še zelo diskretno, podkladanje glasbe interpretaciji in nazadnje —



poseganje po nedramatičnih tekstih, je razbijalo osnove iluzionističnega gledališča in vse stare konvencije ter ustvarjalo gledališče domišljije, ki je mogoče najbližje radijski igri.

Obe smeri sta se stikali v boju s tradicionalnim meščanskim gledališčem devetnajstega stoletja.

Razvoj antinaturalističnega in antiiluzionističnega gledališča je bil otežkočen v letih 1949—1955, ko so forsirali ozko pojmovani »realizem« kot edini možni umetnostni izraz. Vendar celo v teh letih ni bilo mogoče zatreti novih tendenc, ki so se začasno zatekle v repertoar ljudske pripovedke in fantastike, a so se po letu 1956 povrnila s podvojeno silo. V tem času je nastala tudi cela vrsta eksperimentalnih odrov.

Povojno obdobje je prineslo tudi večjo strokovnost gledališke kritike in razvoj teatrologije. Dandanes gledališki zapis pretežno že daje zadovoljivo informacijo o predstavi in nakazuje funkcionalnost posameznih efektov.

Čeprav težke politične razmere (delitve Poljske) niso bile ugodne za razvoj nacionalne kulture in umetnosti in se je v nekaterih obdobjih tradicija trgala, je bilo poljsko gledališče vedno odprto novim smerem in se je končno razvijalo vzporedno z evropskim gledališčem in v njegove pridobitve vnašalo svoje lastne vrednote.

prev. Frane Drolc

#### 200<sup>ème</sup> anniversaire du théâtre polonais

Le théâtrologue polonais Maria Bobrownicka nous donne à l'occasion du 200<sup>ème</sup> anniversaire du théâtre polonais un aperçu sommaire de son évolution. Dans sa conclusion elle constate que le théâtre polonais, malgré les conditions politiques (partage de la Pologne) qui n'étaient pas favorables au développement de la culture nationale et de l'art (à certaines époques la tradition étant interrompue), acceptait toujours les nouveaux courants et se développait parallèlement avec le théâtre européen auquel il apportait ses propres valeurs.