

SIÓDMA PREMIERA 1918 ROKU



TEATR WYBRZEŻE

MIKOŁAJ JEWREINOW

TEATR ODWIECZNEJ WOJNY

STANISŁAW SZYBAŃSKI

MIKOŁAJ JEWREINOW 1884-1918

Wielki, Ciepły, Mięciutki, Tępli, Wesoły, i
inny, który wyjątkowo jedyny takim, aby go
nie było w innych miastach, i który w
X wieku, kiedy to nie było jeszcze
żadnego teatru, i który dramatyzował, i
który z sobą miał jakiegoś rodzaju
kalendarz, w którym przewidywał, w jakich
dniach, w jakich godzinach, w jakich
miejscach, w jakich okolicznościach

WIEŚLAW NOWICKI

Wielki, Ciepły, Mięciutki, Tępli, Wesoły, i
inny, który wyjątkowo jedyny takim, aby go
nie było w innych miastach, i który w
X wieku, kiedy to nie było jeszcze
żadnego teatru, i który dramatyzował, i
który z sobą miał jakiegoś rodzaju
kalendarz, w którym przewidywał, w jakich
dniach, w jakich godzinach, w jakich
miejscach, w jakich okolicznościach

STANISŁAW SZYBAŃSKI

Wielki, Ciepły, Mięciutki, Tępli, Wesoły, i
inny, który wyjątkowo jedyny takim, aby go
nie było w innych miastach, i który w
X wieku, kiedy to nie było jeszcze
żadnego teatru, i który dramatyzował, i
który z sobą miał jakiegoś rodzaju
kalendarz, w którym przewidywał, w jakich
dniach, w jakich godzinach, w jakich
miejscach, w jakich okolicznościach

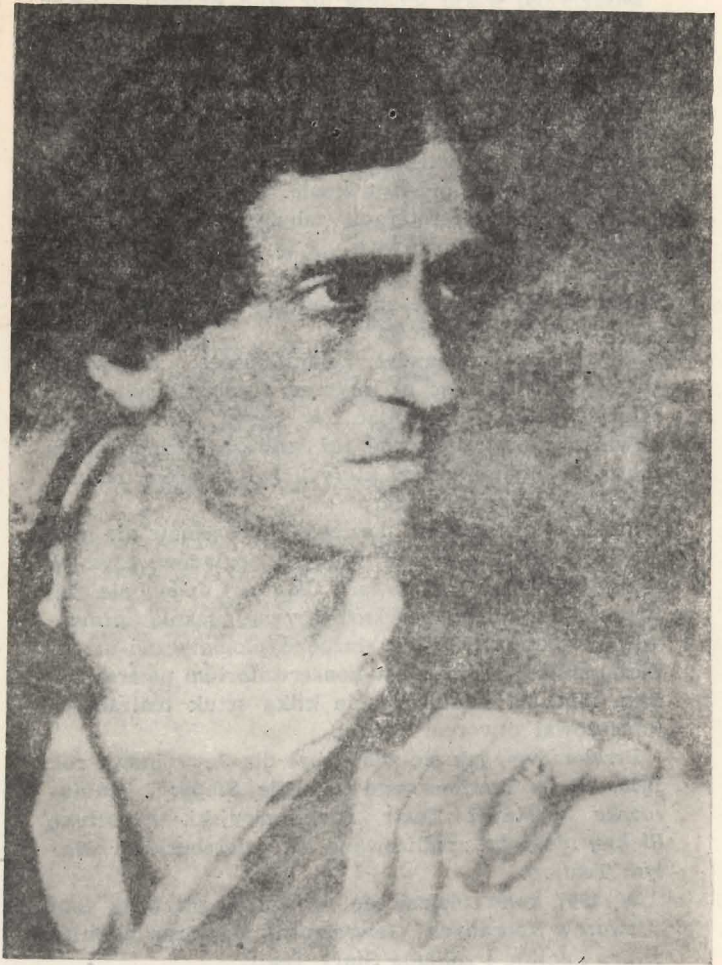
SIÓDMA PREMIERA 1976 ROKU
dnia 26 czerwca
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Redakcja programu:
WIESŁAW NOWICKI

Opracowanie graficzne:
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI



MIKOŁAJ JEWREINOW (1879—1953)

Appia, Craig, Meyerhold, Tairow, Wachtangow, to nazwiska, które wymieniamy jednym tchem, gdy mówimy o wielkich reformatorach teatru europejskiego XX wieku. Zwykle, jakże niesłusznie, pomijamy refleksję teoretyczną i twórczość dramaturgiczną Mikołaja Jewreinowa, pisarza, który jako jeden z pierwszych w naszym stuleciu opowiadał się za „teatralizacją” teatru.

Programowy wróg naturalizmu, był Jewreinow jednym z pierwszych teoretyków, który analizował instynkt teatralności w codziennym życiu, w przyrodzie, w historii, w socjologii wreszcie.

Jewreinow więc nie ograniczał się w swoich rozważaniach teatrologicznych do spraw czysto akademickich, óbierając za przedmiot swojej analizy ten czy inny spektakl, lecz dostrzegał różne przejawy teatru w życiu, w stosunkach międzyludzkich, w samej naturze.

Z drugiej strony sama realizacja spektaklu nie była dla niego celem samym w sobie i hasło „sztuka dla sztuki” było mu obce.

„Teatr leczy aktora, teatr leczy i publiczność. Już wielki Arystoteles pouczając w swej *Poetyce* o katharsis (tj. o oczyszczeniu duszy widza tragedii teatralnej z namiętności, strachu i cierpienia), wskazywał tym samym na leczący charakter dobrej tragedii, dobrze przedstawionej. Trzeba sobie wreszcie jasno zdać sprawę, jak wielki jest przyływ sił, którym obdarza nas piękne przedstawienie na scenie.

Zagadnienia teatrotterapii zaledwie są szkicowane. Zwrócić tedy należy uwagę na tę metodę leczenia lekarzom i działaczom scenicznym, w których rękach znajduje się jeden ze sposobów, być może potężnych — uzdrowienia ludzkości”.

Jewreinow przejawiał zdumiewającą aktywność twórczą. Działalność artystyczną rozpoczął jeszcze w latach szkolnych pracując... w cyrku jako kłown i ekwilibrysta. Organizował też wówczas różnego typu teatryki amatorskie, w których był aktorem, reżyserem i dostawcą repertuaru.

Jako dwudziestoletni mężczyzna Jewreinow nie miał chyba w pełni skryzalizowanych poglądów, czym w życiu będzie się zajmować. Ukończył, podobnie jak większość młodzieży arystokratycznej, szkołę „prawowiedów”, umożliwiającą służbę dyplomatyczno-urzędniczą, studiował krótko w konserwatorium petersburskim, miał na swoim koncie kilka sztuk teatralnych (debiutował utworem *Próba*).

Przełomowy, jak się zdaje, był dla Jewreinowa rok 1905, wtedy bowiem jego komedię *Stepik i Maniu-roczka* wystawił Teatr Aleksandryjski, a sztukę *Piękny despota* zrealizowano w petersburskim Małym Teatrze.

W 1907 roku ukazał się w druku, pierwszy tom „Utworów zebranych” Jewreinowa, wówczas również pisarz inicjuje i zakłada Stary Teatr.

Wiosną 1909 Jewreinow łącznie z reżyserem Fiodorem Komissarżewskim zorganizował w Petersburgu „Wesoły teatr dla dorosłych dzieci”, gdzie po raz pierwszy grano jego arlekinadę pt. *Wesoła śmierć*.

W 1910 roku Jewreinow, porzuciwszy ostatecznie służbę państwową, objął stanowisko głównego reżysera w teatrze „Krzywe zwierciadło”, gdzie pozostawał do wiosny 1914 r.

W tym samym okresie zajmował się również działalnością pedagogiczną, kierując Studium Dramatycznym w Petersburgu.

Lata 1912—1920 to szczytowy okres w twórczości Jewreinowa. Sławę europejską przyniósł mu dramat *Za kulisami duszy*, wystawiony w teatrze „Krzywe zwierciadło” a następnie przetłumaczony na francuski, niemiecki i angielski.

Ogromnym zainteresowaniem cieszyły się prace reżyserskie Jewreinowa (*Franceska da Rimini* D'Annunzia czy też *Rewizor*, będący swoistą parodią czy też buffonadą reżyserską).

W 1912 r. ukazała się książka *Teatr jako taki*, w której Jewreinow przedstawił swoje rozumienie sztuki teatru.

Rok później ukazuje się kolejna praca teoretyczna zatytułowana *Pro scena sua*.

Warto przypomnieć niektóre poglądy Jewreinowa wyrażone w tej właśnie książce. Według niego, pierwszym i podstawowym zadaniem reżysera jest realizacja zamierzeń poety-dramaturga, ujawnienie specyficznej kategorii „scenizmu” danego pisarza, odgadnięcie i wcielenie jego teatru, wytlumaczenie plastyczne „świętej idei poety”. Jewreinow przypisuje reżyserowi niezachwianie kierownicze stanowisko w Sztuce Teatru.

Był on, stosując terminologię Craiga, artystę teatru w sposób zupełnie doskonały.

Żałować należy, iż na początku lat dwudziestych Jewreinow wyjechał do Francji (matka pisarza była Francuzką), gdyż tylko w ojczyźnie potrafił on zrealizować swoją, jakże błyskotliwą koncepcję teatru.

Dalsza działalność M. Jewreinowa nie przynosi już rewelacyjnych zdobyczy teatralnych. Jego sztuki grane są, co prawda, w czołowych teatrach europejskich (wystawiał je m.in. Charles Dullin) lecz refleksja teoretyczna nie ulega wzbogaceniu.

Mikołaj Jewreinow zmarł w Paryżu 7. IX. 1953 r.

W.N.

Stanisław Hebanowski

Magik teatru

Teatr wieczystej wojny (taki był tytuł sztuki w przekładzie Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej) zobaczyłem na poznańskiej scenie w zamierzonych latach mojej młodości (1930 r.). Ale do dziś wyraźnie pamiętam niektóre sceny: gestykulację Władysława Brackiego jako niezdarne go księcia Maszukowa — ukazanie się na balkonie Aleksandra Rodziewicza (Anatol Morawski) z błyskiem ironii w oczach informującego zaśluchaną w muzykę Mary (Janina Bieśiadecka), że to nie on gra, ale pianola. Pamiętam nawet intonację pewnych kwestii: potężny głos Stanisławy Wysockiej, wzywającej pioruna na niewiernych

uczniów, jej osłupienie na odgłos gromu i prowokacyjnie dobroduszny rechot, którym skwitowała zbyt melodramatyczny efekt interweniującej natury. Pamiętam także chrapliwy szept Zofii Grabowskiej (Ju-Džen-Li) „Wytrychy do raju” i jej trochę patetyczny gest, kiedy zbliżała usta do fajki z opium.

Krytycy uznali spektakl reżyserowany przez Wysoczkę jako jedno z najwybitniejszych osiągnięć Teatru Polskiego w Poznaniu, porównywali Jewreinowa z Pirandellem, zaznaczając, że Jewreinow przed Pirandellem podjął problematykę szczególnego przenikania się fikcji i rzeczywistości, kiedy świadoma gra, nałożenie maski pozwala człowiekowi opanować siebie i zapanować nad innymi. Te zbieżności wydają mi się jednak raczej powierzchowne.

Niewątpliwie obaj autorzy byli zafascynowani teatrem, wszechstronnością jego oddziaływania. Ale dla Pirandella teatr „nagich masek” miał pełnić funkcję pośrednika do przekazywania jego przemyśleń o samotności ludzkiej egzystencji, o niemożności wyrażenia swojej prawdy innym ludziom. Natomiast Jewreinow widział w teatrze cudowny lek umożliwiający terapię społeczną.

„Instynkt teatralności — pisał — ma charakter preestetyczny, z tego powodu, że transformacja, która jest istotą sztuki teatralnej jest bardziej pierwotna, łatwiejsza do zrealizowania, niż formowanie, będące istotą sztuk estetycznych. I wierzę, że w początkach kultury ludzkiej teatralność odegrała rolę pra-sztuki. Teatr jako trwała instytucja, wyłonił się z instynktu teatralności, a nie z religii, choreografii i wszelkich innych uczuć... psychologicznie tylko jeden krok dzieli maskaradę człowieka pierwotnego... od teatru w jego ścisłym znaczeniu”.

Marzył więc o reateatralizacji teatru, o stworzeniu na scenie swobodnej gry, będącej powrotem do najprostszych doznań dzieciństwa, nawrotem do arlekinady, radością przeistaczania się, wcielania w cudzą skórę. Zniechęcony do naturalizmu usiłował dotrzeć do dawnych źródeł teatru. Prowadził z Driesenem w przedwojennym Petersburgu „Stary teatr” inscenizując teksty średniowieczne i siedemnastowiecznego teatru hiszpańskiego. W teatrze Komissarżewskiej reżyserował m.in. *Franceskę z Rimini* G. d'Annunzia i *Salome* Wilde'a, w latach 1910—1917 był współtwórcą teatru „Krzywe Zwierciadło”. W roku 1920 — w Trzecią rocznicę Rewolucji Październikowej — inscenizował w Petersburgu wielkie widowisko masowe *Zdobycie Pałacu Zimowego*. Wzięło w nim udział osiem tysięcy wykonawców na tle autentycznego Pałacu Zimowego. Później związał się z Teatrem Satyry, gdzie wystawiono jego głośną bufonadę *Rewizora*, było to groteskowe zademonstrowanie komedii Gogoła w teatrze klasycznym, Stanisławskiego Reinhardta, Craiga oraz w filmie Maxa Lindera.

Nikołaj Nikołajewicz Jewreinow (ur. 26.02.1878 w Moskwie — zmarł 7.09.1953 w Paryżu) reżyser, teo-

retyk i historyk teatru, kompozytor (był uczniem Rimskiego-Korsakowa), jest także autorem kilkunastu sztuk teatralnych. Trzy z nich (*To, co najważniejsze* — *Okręt sprawiedliwych* i *Teatr odwiecznej wojny*), odznaczają się oryginalnością pomysłu, żywą, pełną niespodzianek akcją, doskonale prowadzonym dialogiem, odważnym i gorzkim obrachunkiem z własnymi teoriami i złudzeniami.



„To, co najważniejsze” (La comédie du bonheur) w reżyserii Charles Dullina — Paryż Teatr L'Atelier — 1926 r.

To, co najważniejsze (Polska premiera 1.02.1923 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyseria: Karol Borowski, dekoracje: Karol Frycz — z Aleksandrem Zelwerowiczem w roli dr Fregoli) — to rzecz o dobroczynnym panu, który wynajmuje aktorów z lichego teatru, przydzielając im role w życiu. Mają zanieść do biednych i nieszczęśliwych ludzi wegetujących w pensjonacie iluzję serdeczności i szczęścia. Na jak długo? Dopóki trwa umowa trupy z jej animatorem. Po premierze paryskiej (z Charles Dullinem — 1926) pisano, że spektakl był wzruszający, czasem tragiczny, niekiedy zabawny, a nawet rubaszny. *Okręt sprawiedliwych* (wystawiony w teatrze Polskim w Warszawie 18.04.1925 r. w przekładzie Juliana Tuwima, reżyserii Karola Borowskiego i dekoracjach Karola Frycza) jest satyryczną alegorią. „Sprawiedliwi” anachoreci porzucają łódź, aby na morzu pędzić cnotliwe i spokojne życie. Ale eksapada kończy się fiaskiem. Marynarz o symbolicznym imieniu Witalis doprowadza do gwałtownego fermentu emigrantów, którzy po gorzkich doświadczeniach przekonują się, że powinni powrócić na opuszczoną ziemię.

Teatr odwiecznej wojny jest — według mnie — najdojrzałą — pełną niespokoju i melancholii sztuką Jewreinowa. Dziwnie i śmiesznie zachowujące się postacie grają jednocześnie siebie i wyznaczone dla nich role. Bo akcja sztuki toczy się w szkole obłudy,



„To, co najważniejsze” („La comédie du bonheur”)
w reżyserii Charles Dullina — Paryż Teatr L'Atelier
— 1926 r.



„Zdobycie Pałacu Zimowego” w inscenizacji
Jewreinowa. 1920

gdzie uczniowie specjalizują się w kunszcie przebiegłości i wdrażają do kariery w życiu. „A kto zwycięża w walce o byt? — mówi Kaznodzieja, gorliwy wyznawca wpajanych w szkole teorii, — wcale nie najsilniejszy, ani najgodniejszy, a właśnie najbardziej chytry, najbardziej przygotowany do walki, a przede wszystkim najsprawniejszy obłudnik”.

Ale, ile darennych zabiegów, ile poniżających kręctw kosztuje wychowanków i wychowawców ta edukacja? Nie dosyć tego. Córka Dyrektorki dusi się w tym świecie kłamstwa. Chce doszukać się istotnej prawdy, prawdy ludzkiego serca, autentycznego uczucia. Nie przemawia do tej prostej i naiwnej duszyczki ani cytaty z św. Augustyna („jaki obraz przedstawiający konia byłby prawdziwym obrazem, gdyby wy-

malowany na nim koń był prawdziwy”) ani zapewnienie Cycerona, że „gdyby prawda wystarczała — sztuka nie byłaby potrzebna”. I dlatego coraz bliższy wydaje się jej prostoduszny muzyk, chociaż drażni ją naiwna szczerość i niewyparzony język pana Anatola.

Ale i reszta uczniów czuje się zmęczona nieustannym udawaniem. Chcieliby mieć chociaż chwilę wytchnienia. Jeden wieczór nagiej prawdy. I tak dochodzi do konfrontacji. Kaznodzieja, żywa kukła, poskładana do kupy przez chirurgów (pierwowzór Klary Zachanassian z *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta) będzie bronił błogosławionego kłamstwa i przeklinał prawdę. Ale był księżę, zdegradowany do roli posługacza u fabrykanta „antycznych” mebli rzuci uczestnikom wieczoru w twarz: „Istotną prawdę wyrażają tylko kolektywy, inaczej mówiąc proletariat zainteresowany w zdarceniu maski ze społecznych stosunków, a nie w zamaskowaniu ich”. I nagle strach płacze języki rozkrzyczonej gawiedzi.

Jakie może być zakończenie takiego spotkania? Dyrektorkę szkoły obłudy czeka jeszcze jedno rozczarowanie. Ale nie wyrzeknie się swoich zasad. Stwierdzi jedynie, że prawdziwy piorun (czy naprawdę prawdziwy? w teatrze?) zachował się nieprzyzwoicie, nie uszanował reguł gry. Fabrykant antycznych mebli wypuści nową serię falsyfikatów na amerykański rynek. A najboleśniej dotknięta, bo najbardziej świadoma swej klęski Ju-Dżen-Li sięgnie po wytrychy do raję.

Jewreinow wie, jak ceniom przywołanym przez siebie na scenę nadać pozory życia, jak opłatać je gęstą siatką intryg i jak ironicznym uśmiechem zakwestionować ich istnienie, lecz kiedy odchodzą w nicość zostaje jeszcze po nich czar magii teatru, sztuki ulotnej, a przecież niezniszczalnej. Wątpiącym odpowiedziałaby Ju-Dżen-Li słowami Plotyna: „Nie ujrzy słońca oko, które nie stało się słoneczne”.

Stanisław Hebanowski

Przedruk z *Życia Literackiego* Nr 26 (1974) R 1976.



Dobrochna Ratajczak

Meyerhold o Teatrze Jewreinowa

Publikowana poniżej polemiczna wypowiedź najwybitniejszego przedstawiciela dwudziestowiecznej reformy teatralnej w Rosji, Wsiewłoda Meyerholda, poświęcona kierunkowi poszukiwań, który reprezentował „Stary teatr”, prowadzony w Petersburgu przez innego twórcę ruchu reformy, Mikołaja Jewreinowa, wymaga kilku słów komentarza, gdyż zjawisko, którego dotyczy, uległo zapomnieniu. Zanim jednak powiemy cokolwiek o „Starym teatrze”, zarysujemy najogólniej, ówczesną sytuację w nowym teatrze. Jest rok 1908.

Drugi, symboliczny etap działań odnowicieli teatru w pełnym toku. Reżyserzy — reformatorzy, poszukują dróg nowej inscenizacji, ewoluując od symbolicznego traktowania teatru jako „przestrzeni duszy” do koncepcji teatralnej umowności, która widzi w teatrze wyłącznie „miejsce gry”. Wydana parę lat wcześniej, w 1905 roku, „biblia” ówczesnej awangardy teatralnej — *Sztuka teatru* Gordona Craiga — nie rozstrzygnęła ostatecznie tej sprawy. Na rok następny, 1906, przypada meyerholdowska inscenizacja *Siostry Beatrix* Maeterlincka, kilkakrotnie przywoływana w jego artykule. Aby ją zaprezentować, przytoczymy krótki komentarz inscenizatora: „*Siostra Beatrix* została wystawiona w manierze, w jakiej namalowane zostały obrazy prerafaelitów i artystów wczesnego Odrodzenia. Ale byłoby błędem sądzić, że przedstawienie miało na celu powtórzyć koloryt i sytuacje któregośkolwiek z artystów tej epoki. (...) W *Beatrix* był zapożyczony jedynie sposób wyrażenia starych mistrzów, w ruchach, grupach, akcesoriach i kostiumach była tylko synteza linii i kolorytów spotykanych u prymitywów.”¹⁾

Był to zatem spektakl o starannie zakomponowanej harmonii rzeźbiarsko-malarskich środków wyrazu, mających rysować piękny i daleki od rzeczywistego obraz sceniczny spektakl, który wyrastał z powszechnych w owej epoce fascynacji teatralną przeszłością. W dawnych formach upatrywano bowiem czynnik zdolny pchnąć na nowe tory sztukę inscenizacji (hasło reateatralizacji teatru), przy ich pomocy chciano nawiązać przerwana przez dziewiętnastowieczny teatr mieszczański ciągłość tradycji. Nic więc dziwnego, że żywy teatr szukając swojego azylu musiał wspierać się na fundamencie historii, korzystać z badań naukowych, które odkrywały zapomniane kształty umarłych scen. Musiał inspirować nowe badania taką pokazową „pracę warsztatową” wyrastającą właśnie z

potrzeb Starego Teatru jest książka C. Mica (K. Miklaszewskiego) o komedii dell'arte²⁾, inicjować poszukiwania unieczestwionych przez czas utworów, „zamawiać” u dramaturgów sztuki stylizowane na „starocie”. Można by zatem powiedzieć, że teatr „stary” był wówczas najbardziej nowatorski i być „starym” znaczyło być „współczesnym”.

Z tych głębokich związków między nauką o teatrze a sztuką żywego teatru narodziła się impreza firmowana przez Jewreinowa i barona Driesena — Stary teatr w Petersburgu. Impreza istniała tylko dwa sezony oddzielone od siebie trzyletnią przerwą: 1907/1908 i 1911/1912. Zrealizowano tu cykl spektakli poświęcony średniowiecznym misterium i hiszpańskiej scenie XVII wieku, pozostał nieukończony cykl komedii dell'arte, którego koncepcję stworzył Jewreinow wraz z Butkowską i Miklaszewskim. Czym była w tej sytuacji działalność Starego teatru? Ilustracją tej naukowej? ożywionym sztychem? twórczą transpozycją form i stylów?... Może wszystkim po trochu. Sam Jewreinow tak go ocenił po latach: „Była to wspólna zabawa estety, której celem był sposób „rekonstruującej interpretacji” wielkich epok minionego teatru. (...) Organizatorom nie chodziło o odtworzenie dawnego spektaklu, ale o odnalezienie jego tonu, atmosfery. Nie starali się też o wskrzeszenie wielkich tekstów literackich, ale poszukiwali typowych przykładów pewnych form gry. Wokół dzieła tworzyli masę zmyślonych anegdot. Byli szczęśliwi, jeżeli publiczność XX wieku mogła uczestniczyć w tej grze. Ale jakkolwiek byłaby moc teatru, zadanej to wydaje się niemożliwe i słynny Stary teatr pozostał obiektem wyrafinowanej ciekawości, rodzajem dioramy, ożywionej przez historię teatru i organizowanej dla przyjemności mecenasów.”³⁾

Pragnąc jeszcze dokładniej zarysować choć kontur prezentowanej tu skrótoowo imprezy, należałoby wspomnieć, że zainteresowania Jewreinowa dawnymi formami dramatyczno-teatralnymi wiązały się ściśle z funkcją, jaką przypisywał idei teatralności. Sądził on, że teatralność jest „twórczym instynktem przemiany”, najbardziej pierwotnym, bo przed-estetycznym i poza-estetycznym (nie opartym zatem o „formowanie”, które uznawał za istotę sztuk estetycznych) aktem człowieka. „Wierzę, — pisał — że w początkach historii kultury ludzkiej teatralność grała rolę pra-sztuki ...”. Teatr, „zrodzony z instynktu teatralności”, obdarza przedmioty sceniczne właściwością iluzyjnego bytu, pokazując widzowi metaforyczny obraz podmiotu, nie-realny podmiot, istotę dziania się — nie rzeczywistą akcję. Nerwem teatru jest więc ponadczasowy moment gry, aktorskiego udanía i złudzenia widowni, powstający na drodze transformacji rzeczywistości pozaartystycznej w iluzyjną rzeczywistość sceny.

Poglądy swoje wyłożył Jewreinow w opublikowanej w 1913 roku książce *Teatr jako taki. Uzasadnienie teatralności jako elementu pozytywnego w sztuce sce-*

nicznej i w życiu. Zbiegiem okoliczności w tym samym roku ukazała się książka Meyerholda, *O teatrze*, która przyniosła tekst polemiczny wobec jewreinowskich poczynąń.

Stary Teatr w oczach Meyerholda staje się krzywym zwierciadłem jego własnej inscenizacji (spektakl *Siostry Beatrix*), ale można w nim zobaczyć także parodię stylizatorskich tendencji znanych całej Reformie. Krytyczna ocena Starego teatru przez Meyerholda związana jest równie ściśle z jego koncepcją teatru czterech twórców: autora, reżysera, aktora i widza. Wysunięcie widza na pozycję „czwartego twórcy” dzieła teatralnego było efektem symbolicznej refleksji teoretycznej. Widz, któremu teatr symboliczny nie narzucał już kompletnej i „prawdziwej” rzeczywistości scenicznej (jak czynił to antykwarski spektakl w stylu meiningeńskim), sam musiał „odczytać” znaczenie symbolicznej wizji, swoim wysiłkiem, aktem współkreacji nadawał wartość przedstawieniu. Stary teatr został przez Meyerholda oceniony właśnie z perspektywy widza, wychwytyjącego niekonsekwencje artystyczne działań scenicznych i przekreślającego sens tej imprezy.

Jak się dziś zdaje, wyrok czasu brzmi podobnie. Poczynania Starego Teatru zostały zamknięte między możliwością ich oszacowania jako ulotnej ciekawostki a „zabawą estety”. Jakże melancholijną w swej dawnej świetności.

Dobrochna Ratajczak

Przypisy:

- 1) zob. J. Lewański, *O komedii żywej*, wstęp do: C. Mic (K. Miklaszewski), *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*. Przekł. S.M. Browińscy, Wrocław 1961, s. 5
- 2) W.E. Meyerhold, *Przemyślenia o sztuce reżyserskiej*, w: W.E. Meyerhold, *Statii. Pisma. Recz. Biesiady*. Czast pierwaja 1891—1917 Moskwa 1968, s. 247
- 3) Wszystkie fragmenty wypowiedzi Jewreinowa cytuję za S. Dhàmme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Paryż 1959, rozdz. *Le théâtre de la Russie pré-révolutionnaire*.



Mikołaj Jewreinow

TEATR ODWIECZNEJ WOJNY

(Teatr wiecznej wojny)

Przekład: Maryna Zagórska

o b s a d a :

Dyrektorka Instytutu Teatralnego	Irena Maślińska
Mary	Wanda Neumann
Ju-Dzen-Li	Halina Winiarska
Abramsohn, fabrykant mebli	Henryk Bista
Smith, adwokat	Stanisław Frąckowiak
Fillips, kaznodzieja	Stanisław Igar
Książę Maszukow	Florian Staniewski
Morawski, nauczyciel muzyki	Krzysztof Gordon
O'Key, pułkownik	Zbigniew Łobodziński
Trompetti, mimo-plastyk	Kazimierz Iwor
Fanny Norman	Krystyna Łubieńska
Tommy Sous	Jan Sieradziński
Senator Crayton	Zenon Burzyński
Baker, nauczyciel psychologii	Jan Twardowski
Gregoire, malarz	Wiesław Nowicki
Ernestyna	Tomira Kowalik

ADAPTACJA I

REŻYSERIA: STANISŁAW HEBANOWSKI

SCENOGRAFIA: MARIAN KOŁODZIEJ

MUZYKA: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

RUCH SCENICZNY: JÓZEFA SŁAWUCKA

As. reżysera: Jan Twardowski

Inspicjent: Lidia Kacprzyk

Sufler: Maria Załuga

W opracowaniu dźwiękowym nagrano m.in. „Clair de lune” Claude Debussy’ego i walc Igora Strawińskiego

Aktualna obsada na tablicy w hallu.

Wsiewołod Meyerhold

„Stary teatr” w Sankt-Petersburgu

(pierwszy okres)
(1908)

Wobec skłonności niektórych dzisiejszych teatrów do taniej współczesności i braku jakichkolwiek tradycji w teatrach trzymających się od nowych tendencji w pełnej szacunku odległości, powstał naraz teatr stawiający sobie za cel odświeżyć twórcze siły współczesnych teatrów wzorami skrajnej prostoty i naiwności starych scen. Jak stałe, uważne oglądanie średniowiecznych miniatur może wpłynąć na technikę artysty-malarza, a szczególnie artysty-dekadenta, nieco lekceważącego znaczenie rysunku i przywykłego bez reszty poddawać się „muzyce” barw — podobnie i ten teatr, którego spektakle zostały ściśle uzależnione od zasad tradycyjnych scen, może zbawiennie oddziaływać na technikę innych teatrów, także w tym przypadku, kiedy te ostatnie nie włączają do swojego repertuaru sztuk dawnych teatrów.

Stary Teatr miał przed sobą dwie drogi: 1) sięgać po sztuki dawnych scen i podporządkowywać ich inscenizację metodzie archeologicznej, to jest zatroszczyć się przede wszystkim o precyzję sceniczną rekonstrukcji, lub 2) sięgnąć po sztuki napisane w manierze dawnych teatrów i inscenizować je jako swobodne kompozycje na temat prymitywnego teatru (tak np. zainscenizowana została przeze mnie *Soistra Beatrix* w teatrze W.F. Komissarzewskiej).

Stary Teatr bierze oryginalne teksty średniowiecznych scen, teksty misteriów, mirakli, moralitetów, pastorałek, intermediów, fars. Jest to już pierwszy krok na pierwszej z ukazanych dróg. Jakże mogą być następne? Zbudować scenę wedle posiadanych materiałów ikonograficznych lub zgodnie z wynikami badań naukowych nad tradycyjnymi scenami. Wówczas reżyser chcąc nie chcąc zmuszony będzie skoordynować wszystkie ruchy aktorów z wymaganiami architektury sceny.

Nie można rekonstruować kowentryjskich misteriów obrzędowych (Anglia lat 70-tych XVI wieku), nie budując uprzednio tych niewielkich scen na kołach, z pomocą których teatr przenośli się z miejsca na miejsce. Taka scena-wóz od razu określa formę sceniczną, nierozzerwalnie związaną z treścią kowentryjskich misteriów. Jeślibyśmy chcieli, aby przed nami odegrano teksty owych staroangielskich misteriów, nie zbudowawszy w tym celu sceny-wozu, nigdy nie potrafilibyśmy odkryć sensu naiwnej starowieczyzny. Istnieją sztuki, których inscenizacja nierozzerwalnie jest

związana z konstrukcją pomostów, na których je przedstawiano.

Czy Stary Teatr wzięwszy oryginalne teksty, uczynił drugi krok na wybranej przez siebie drodze? Nie. Pogardziwszy poznaniem dawnej techniki i przywoławszy artystę-stylizatora, począł dla oryginalnych obrazów średniowiecznych teatru przygotowywać środki podporządkowane zasadom swobodnej kompozycji.

Stary Teatr siadł tym sposobem między dwoma krzesłami.

Skoro dano wolną kompozycję w dekoracjach, kostiumach i rekwizytach, widz począł domagać się swobodnej kompozycji tekstów (przykładami takich tekstów mogą być: miraklum Meaterlincka *Siostra Beatrix* i misteria Remizowa).

Tylko pod warunkiem zgodności zasady swobodnej kompozycji tekstu, z jednej strony, a dekoracji i kostiumów — z drugiej, widz mógłby wyrobić sobie właściwy — stosunek do zamierzeń reżyserskich: do rysunku zbiorowych układów, do ruchów i gestów poszczególnych aktorów.

W koncepcjach reżyserów Starego Teatru są cechy prymitywizmu. To zbliża ich pomysły do pomysłów reżysera Teatru Dramatycznego (*Siostra Beatrix*). Jednakże u tego ostatniego maniera inscenizowania sztuki na sposób prymitywów wynikała z konieczności zlania inscenizacji w spójną jedność ze stylizowanym tekstem. A w Starym Teatrze? Widz nagle odnosi takie wrażenie, jakby aktorzy tego teatru parodiowali wykonawców *Siostry Beatrix*. Sprzyja temu dodatkowo fakt, że w moralitecie *Teraźniejsi bracia* cechy prymitywizmu w gestach i ruchach aktorów urzeczywistniały się z jawną ironią. „Wiesy” (1908 nr 4) zanotowały: „Współcześni wykonawcy przede wszystkim podkreślają dziwność i naiwność przeszłości i źle posługując się tym i szarżując, wzbudzają często niestosowny śmiech”. Otóż to! Zasada prymitywizmu nie została podjęta w sposób obiektywny. Bo czemu służyło owo podkreślanie dziwności? W metodach tradycyjnych scen nie ma ani jednego gestu, ani jednego ruchu, który współczesna publiczność odebrałaby jako niestosowny. Trzeba tylko stworzyć rzeczywiste warunki, w których wszelki gest, wszelki ruch tradycyjnej sceny stanie się przekonywający także wobec dzisiejszej widowni.

Jeśliby reżyser Starego Teatru szczerze podporządkował się swobodnej kompozycji na temat teatru prymitywnego, widz nie odniósłby się do tego, co dzieje się na scenie, jak do parodii. Reżyser, sam tego nie dostrzegając (zresztą nie podejrzewam reżysera Starego Teatru o złe intencje) wykpił tymczasem podpatrzone przez siebie w innym teatrze zasady prymitywizmu. I tak oto niechętno odbił się na percepcji widza brak jednolitej koncepcji: dyrektora, który wybrał do grania oryginalne teksty, artysty-malarza, który nie uwzględnił architektonicznych właściwości dawnych scen, dając stylizowane dekoracje i reżysera,

który zlekceważył technikę aktorów dawnych scen. Ton aktorów, parodiujących manierę prymitywizmu, zestawiony z autentycznym starym tekstem, mimowolnie podsuwał widzowi pytanie: czyżby w ten sposób mogli grać średniowieczni aktorzy? Nie było ani naiwności, ani rzeczywistej akrobatyki. I nie ta wytworność. Ani gibkość ruchów. Nie mówiąc o muzyczności intonacji.³⁾

Przekład: Dobrochna Ratajczak

- 1) Nazwa teatru, któremu Meyerhold poświęca swoją wypowiedź brzmi w oryginalnej *Starinnyj teatr* — Starodawny teatr. Jednakże przekład posługuje się nazwą Stary Teatr, gdyż jest ona używana w polskiej literaturze przedmiotu.
- 2) *Teraźniejsi bracia* — „*Frères de Maintenant*” — jest to tytuł XV-wiecznego moralitetu francuskiego, którego autorem jest Nicolas Chrestien. Zob. Petit de Julleville, *Repertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris 1886, s. 65.
- 3) Tłumaczenie starało się o zachowanie charakteru odręcznej notatki, jaką posiada tekst Meyerholda. Tekst ten ukazał się w wydanej w 1913 roku książce Meyerholda *O teatrze*. Część pierwszą książki tworzyły dwa dłuższe artykuły: „Z historii i techniki teatru” oraz „Tristan i Izolda”, część druga — zatytułowana „Z dziennika 1906—1912” zawierała 11 notatek o ówczesnym dramacie i teatrze (tu właśnie mieści się nasz tekst); część trzecia — to większa wypowiedź teoretyczno-teatralna „Buda jarmarczna”. Meyerhold uzupełnił książkę zestawem swoich inscenizacji oraz komentarzem do nich. Zbiór *O teatrze* został przedrukowany w wydaniu: W.E. Meyerhold, *Statii*. Pisma. Reczi, Bisiedy. Czast'pierwaja 1891—1917. Moskwa 1968, s. 189—191. Stąd też zaczerpnięto publikowaną dziś w polskim przekładzie wypowiedź.

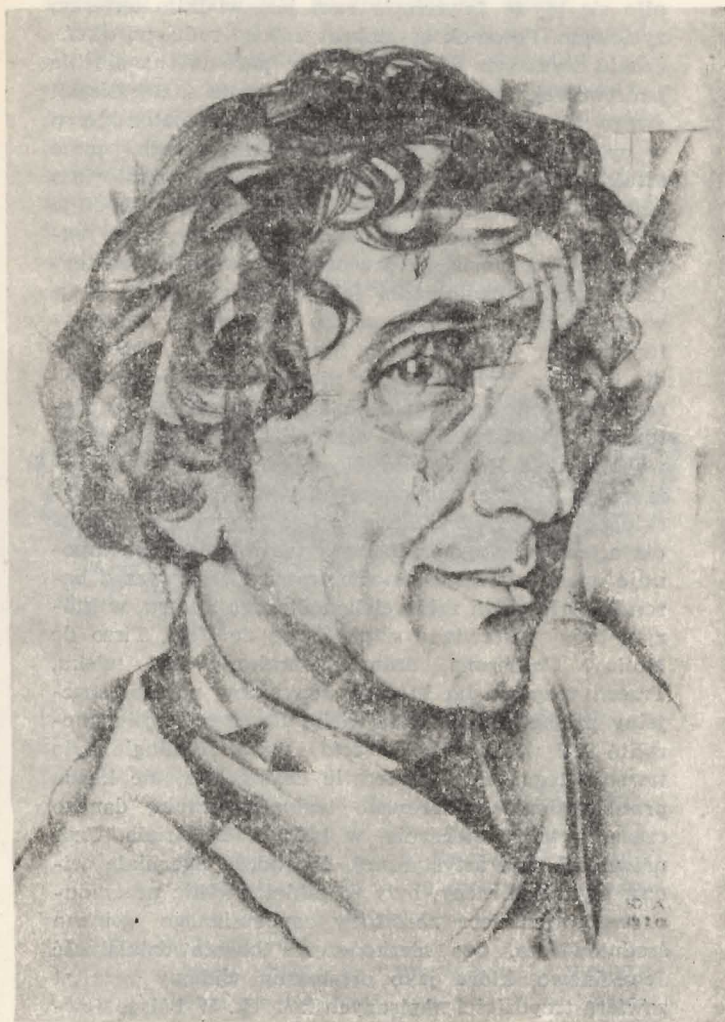


Stanisława Wysocka

Mikołaj Jewreinow

Powstanie Artystycznego Teatru Moskiewskiego pod dyrekcją Stanisławskiego, który to teatr przejął swoją ideę w wielkiej mierze od trupy Meiningeńskiej, było niejako protestem przeciwko zaśnieżonej rutynie teatru XIX wieku. Hasłem tego teatru stało się, w przeciwieństwie do dawnej umowności, „wszystko jak w życiu” doprowadzone rzeczywiście do najwyższej doskonałości. Teatr ten oczarowywał przez długie lata nie tylko Rosję, ale i zagranicę swoją działalnością.

Znaleźli się jednak ludzie teatru, którzy zaczęli się przeciwstawiać temu kierunkowi, co swoje piętno wycisnęli na wszystkich teatrach Rosji. Ludzie istotnie wybitni, a należeli do nich obecnie działający w kierunku zmechanizowania teatru Meyerhold, Komissarżewski, brat znakomitej artystki rosyjskiej, i Jewreinow, najwybitniejszy i najwyszczególniejszy może reżyser i pisarz teatralny, odzegnający się całą swoją działalnością od hasła naturalizmu, który uważa jako przyczynę upadku teatru.



Teatr jest teatrem, a istotą jego jest „teatralność”, nie żadne naśladowanie życia, twierdzi on, rozumiejąc pod nazwą „teatralności” ten instynkt, który tkwi w każdym człowieku, tę potrzebę „przeobrażania się”. Bez teatralności nie ma teatru! Naśladowanie szeregu życia, kopiowanie go, znaczy zapożyczanie jak najgorszych efektów od „złego teatru”. Dla Jewreinowa życie jest teatrem, w którym wykonują swe role gorsi i lepsi „aktorzy życiowi”, uciekający od swego

szarego teatru do teatralności na deskach scenicznych, aby w niej znaleźć chwilowe zapomnienie gniojących trosk, i pożyć wzmrożonym, nad życie wzniesionym „przeobrażeniem się” aktorów teatru.

Przeto nie życie ma mieć wpływ na teatr, ale teatr na życie. Wszyscy w życiu są aktorami, a im lepszymi aktorami będą, tym życie stanie się ciekawsze. Jewreinow głosi filozofię „teatralizacji życia”. „Stać się krawcem Jego Królewskiej Mości Życia — mówi on — jest to kariera ponad którą nie znam zaszczytniejszej”. Być może, że do powstania tej filozofii przyczyniło się to, że Jewreinow sam jest wielkim aktorem życiowym. Potomek arystokratycznego rodu, po ukończeniu wyższych szkół, był przez parę lat na służbie państwowej, lecz porzuca ją i próbuje „teatralizacji swego własnego życia”. Występuje jako amator kłown w cyklu, reżyseruje w kółkach amatorskich, pisze sztuki, kończy klasę kompozycji w konserwatorium petersburskim, gra na kilku instrumentach, studiuje filozofię, występuje jako aktor zawodowy, pisze satyry i parodie, zaczyna pracować w groteskowym teatrze Krzywe Zwierciadło jako reżyser i autor. Tam wystawił sławną swoją parodię *Rewizora* w skarykaturowanych inscenizacjach Stanisławskiego, Reinhardta i Craiga. Przedziwnie w niej były uchwycone charakterystyczne cechy tych znakomitych reżyserów. Naturalizm Stanisławskiego, symbolizm Craiga i jaskrawa stylizacja Reinhardta. Następnie pracuje jako reżyser w teatrze znakomitej artystki Komissarzewskiej, prowadzi własne Studio Dramatyczne, pisze studia o teatrze, wygłasza odczyty teatrologiczne, komponuje opery, studiuje historię teatru i jest wraz z baronem Driesenem założycielem Starego Teatru, w którym były wystawiane sztuki Lope de Vegi, Tirso de Moliny, Calderona, dramat liturgiczny XV wieku, *Trzech magów*, dla którego Jewreinow napisał specjalny prolog, miracle XII wieku *Rzecz o Teofilu*, moralité XV wieku *Dwaj bracia* i inne. Niedługie było trwanie tego teatru, zaledwie cztery lata, ale każde przedstawienie wskrzeszało teatralną sztukę danego czasu, a także otoczenie, w którym się działa. Czar naiwności, tak artystycznej, że radość ogarniała widza, płynął ze sceny, były to jakieś wielkie uczty duchowe, tajemnicze narodziny zapomnianego piękna średniowiecza. Oto nieskończenie bogata działalność Jewreinowa, która jako ostateczny widomy rezultat zawiera trzydzieści napisanych książek. W Polsce Jewreinow znany jest jako autor sztuki *To, co najważniejsze*, która z wielkim powodzeniem grana była we wszystkich teatrach. Jest to pierwsza część trylogii, do której należą: wystawiony w Polskim Teatrze w Warszawie *Okręt sprawiedliwych* i obecnie po raz pierwszy w Polsce wystawiony w Poznaniu *Teatr wiecznej wojny*. Każda z tych części jest napisana jakoby z innego punktu widzenia. I tak *To, co najważniejsze* z religijno-moralnego, *Okręt sprawiedliwych* z polityczno-socjalnego i *Teatr wiecznej wojny* z życiowo-filozoficznego. Jewreinow należy do pisa-

rzy światowych. Sztuki jego były grane na obu półkulach. *To, co najważniejsze* dosięgło w Paryżu przeszło dwustu przedstawień. Również w Ameryce zyskało olbrzymie powodzenie.

Najbliższym ze współczesnych pisarzy, jak mówi sam Jewreinow, jest mu Pirandello, jest między nimi niejaki podobieństwo w pewnych podejściach do natury ludzkiej i ujmowaniu zjawisk życiowych. Twórczość Pirandella jest późniejszą od twórczości Jewreinowa. Pirandello, wielki zwolennik Jewreinowa, wystawił w swoim teatrze w Rzymie *To, co najważniejsze* i zaprosił Jewreinowa do reżyserii tej sztuki.

Ciekawy, przedziwny to typ. Młodzieńczy pomimo zbliżającej się pięćdziesiątki, nerwowy błyskotliwy, paradoksalny, z gorejącymi oczyma, fantastyczny obrońca i apostoł „teatralizacji życia”. Czujny na każdy przejaw epoki, najwspółczesniejszy ze współczesnych, prawdziwy majster sceny; czując się niejako ucieleśnieniem jednej z postaci commedia dell'arte mówi o sobie:

„Ja — Arlekin i do śmierci zostanę Arlekinem”.

Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe
„Teatr przyszłości”

Warszawa, 1973 r.



Polskie premiery sztuk Nikołaja Jewreinowa

„To co najważniejsze”

Teatr Polski w Warszawie 1 lutego 1923 r.
Reżyseria: Karol Borowski, dekoracje: Karol Frycz, w roli dr Fregoli — Aleksander Zelwerowicz — 58 spektakli, największy sukces frekwencyjny sezonu.

„Okręt sprawiedliwych”

Teatr Polski w Warszawie 18 kwietnia 1925 r. Przekład: Julian Tuwim, reżyseria: Karol Borowski, dekoracje: Karol Frycz.

„Teatr wiecznej wojny”

Teatr Polski w Poznaniu 5 marca 1930 r. Przekład: Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Reżyseria: Stanisława Wysocka, dekoracje: Stanisław Jarocki, w przedstawieniu brali udział: Stanisława Wysocka (Zofia Darial) Zofia Grochowska (Ju-Dzen-Li) Janina Biesiedcka (Mary) Janusz Nowacki (Abrahmson) Zygmunt Noskowski

(Senator) Kazimierz Przysański (Kaznodzieja Phillips) Marian Godlewski (Adwokat Smith) Władysław Bracki (Książę Maszukow) Aleksandra Królikowska (Fanny) Józef Kondradt (Tommy) Zygmunt Biesiadecki (Gregoire) Aleksander Rodziewicz (Anatol Morawski) Władysław Toik-Hancza (Psycholog Baker) Stanisław Kwaskowski (Pułkownik O'Key) Jerzy Kordowski (Trompetti)

„Miłość pod mikroskopem”

Teatr Nowy w Warszawie 21 maja 1932 r.
Reżyseria: Ludwik Solski, Dekoracje: Karol Frycz



Z historii sztuki aktorskiej

Porady Tomasza Łopacińskiego

Panu Jerzemu Gotowi

Wśród licznych podręczników sztuki aktorskiej, które zostały napisane w Polsce w wieku XIX, na szczególną uwagę zasługuje praca Tomasza Łopacińskiego pt. *Kilka słów o teatrze, czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi*”.

Łopaciński napisał swoje dziełko najprawdopodobniej w roku 1843, lecz jego praca została opublikowana dopiero w roku 1974 (Ludmiła Siekacka — obecna właścicielka rękopisu i Jerzy Timoszewicz ogłosili tekst w *Pamiętniku Teatralnym*, z. 3—4).

Tomasz Łopaciński (1783—1865) pisywał sztuki teatralne, szkice na temat etyki i moralności, pozostawił również po sobie niedokończone pamiętniki.

Większość jego twórczości dramaturgicznej i eseistycznej niestety zaginęła.

Kilka słów o teatrze to pierwsza na gruncie polskim praca omawiająca całokształt zagadnień teatralnych.

Łopaciński pisze o sztuce aktorskiej, reżyserii, repertuarze, publiczności, przypomina nawet, w skrócie, historię teatru polskiego.

Dzięki temu dziełko Łopacińskiego zasługuje na uwagę, mimo iż nie jest tworem oryginalnym. Łopaciński dość bezceremonialnie korzystał z książki Mme Talmy pt. *Środki zgłębienia sztuki teatralnej* oraz z *Uwag o teatrze krakowskim* Hilarego Meczysławskiego, przypisując sobie całe fragmenty z tych dzieł.

Nie znaczy to jednak, iż *Kilka słów o teatrze* to tylko i wyłącznie plagiat, w dalszej części tego szkicu spróbujemy zaprezentować własne poglądy Łopacińskiego.

Kilka słów o teatrze to praca składająca się z dwóch części, które z kolei podzielone są na dziesięć „artykułów”.

Część pierwsza posiada charakter ogólny. Łopaciński prezentuje w niej swoje poglądy na temat deklamacji, mimiki, muzyki, jednym słowem przedstawia swoje poglądy estetyczne.

Część druga, w znacznej części poświęcona jest problematyce techniki aktorskiej.

Zacznijmy jednakże od omówienia poglądów estetycznych autora.

Łopaciński, jak większość polskich teoretyków teatru uważa, że teatr winien kształcić obywateli, powinien pełnić służbę społeczną. Osiągnie to, jeśli teatry będą realizować wybitne dzieła literackie, dążąc jednocześnie do osiągnięcia „złudzenia” teatralnego. Łopaciński za Meczysławskim uważa, iż dążność do osiągnięcia „iluzji” jest jednym z podstawowych zadań teatru).

Spoleczna funkcja teatru to pogląd, który w polskiej myśli teatralnej dominuje od czasów Oświecenia.

Pisze Łopaciński: „Scena jest instytucją, tam zabawa jest połączona z nauką, miłe strawienie czasu połączone z oświeceniem. Kiedy smutek serca nasze przejmuję, kiedy nas troski opanują, kiedy nas tysiączne dręczą przykrości, wtenczas przejmuję nas scena, tam oddani jesteśmy samej rozwadze, zbawienne uczucie ożywia uspijoną duszę naszą. Każdy człowiek na scenie odbiera dla siebie naukę i tak niezdolny z oboma troskami, tu swoje przepłaczę. Niewieściuch uczy się być mężem, dziki charakter łagodnieje. Scena więc jest wspólnym kanałem, którym światło dla większej części ludu przypiływa i stąd w łagodniejszych promieniach po całym się kraju rozszerza; stąd powstają lepsze zasady, uczucia szlachetniejsze i pojęcia pewniejsze, a tak scena krążąc przez wszystkie żyły narodu, przemawia i trafia do wszelkiej klasy ludu; znika mgła ciemnoty, przesąd ucieka i noc ustępuje zwycięskiemu światłu, zaprzeczyc więc nie można, aby teatr nie był źródłem wielkim do udoskonalenia moralnego ludzi” (s. 376).

Jeśli chodzi o porady Tomasza Łopacińskiego dla młodych aktorów, to uważa on, iż zdolność obserwacji różnych zachowań ludzkich i umiejętność ich naśladowania jest podstawową zaletą aktora.

„W zawodzie teatralnym (...) trzeba mieć i ducha badawczego i usposobienie od natury do naśladownictwa” (s. 389).

Łopaciński sądzi jednak, że sama umiejętność naśladowania nie wystarcza.

Czytamy: „Prawdziwy artysta stara się zbadać charaktery i namiętności ludzkie w swoim wygórowaniu, patrzy na to wszystko co go otacza, zbiera wszystko, utrzymuje w pamięci i obraca na własną korzyść swoją. Wówczas tylko trafnie użyje zdolności swojej, odda swoją rolę z tak uderzającą rzeczywistością, że widzów zadziwi i rozczyli.

Znajomości świata i serca ludzkiego potrzebne są dla sztuki dramatycznej, aktor powinien znać obejście się najlepszych towarzystw, zawierać znajomości z osobami znakomitymi, oświeconymi”. (s. 389).

Nasz autor zachęca adeptów aktorstwa, by dokładnie analizowali tekst roli, bowiem „często autor dramatyczny malując występki, ukrywa go pod postacią cnoty; w takim razie nieprzebyte dla aktora zachodzą trudności”. (s. 389)

Każde uczucie ma różne odcienie i aktor powinien dobrze to sobie uświadomić. Łopaciński analizuje dla przykładu różne odmiany miłości:

„Młody aktorze! do oddania tej namiętności masz rozmaite odcienie. I tak, poróżnienie, godzenie się, żal i grymasy, tu łzy, tu znowu radca, tu trwoga, tu na koniec wściekłość, zazdrość i rozpacz. To wszystko jest zawsze miłością, lecz aby to oddać w różnych jej zmianach — kolory do tego są rozmaite; użyć trafnie, stosując do miejsca, czasu i okoliczności położenia i na tym zależy cała sztuka artysty doskonałego, aby w roli swojej malując jaką namiętność użył właściwych cieniów nadając im przyzwoity koloryt” (s. 389).

Aby aktor mógł grać właściwie powinien posiadać zmysł smaku, dobry gust.

„Smak posługuje artyście do wynalezienia sposobu dla oddania własnych pomysłów, nadaje takie kształty, iżby mogły być przedstawione bez obawy przed najsurowszymi sądami. Gustu może nabyć artysta przez uwagę połączoną z nauką” (s. 292).

Tomasz Łopaciński nie miał ambicji reformatorskich, pragnął jedynie, aby teatr polski był instytucją, która w sposób sprawny potrafi wykonywać swoje obowiązki. Napisał swoją pracę porytowany poziomem teatru wileńskiego, usiłował uświadomić aktorom podstawowe zasady obowiązujące zarówno w rzemiośle scenicznym jak też zasady, które respektować powinien teatr.

Nie ulega wątpliwości, że ta edukacja podstawowa była czynnością konieczną i potrzebną, skoro wygląd zeszytu zawierającego rękopis Łopacińskiego upewnia nas, iż praca jego krążyła z rąk do rąk.

Wiesław Nowicki

Brygadier sceny:
Ryszard Łęcki

Światło:
Henryk Draheim
Zenon Pakura

Rekwizytor:
Halina Majer

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Andrzej Ambroziński

Kierownik pracowni krawieckiej:
Regina Darlak
Tomasz Sz wajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Czesław Okrój

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Jan Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Antoni Kosiba

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

Wszystkie sprawy...
Kierownik...
Zastępca...

Wszystkie sprawy...
Kierownik...
Zastępca...

Wszystkie sprawy...
Kierownik...
Zastępca...

Wszystkie sprawy...
Kierownik...
Zastępca...

Wszystkie sprawy...
Kierownik...
Zastępca...

Kierownik administracji:
Stanisław Szczęsny (Gdańsk)
Halina Xymia (Sopot)