

Adam Zagórski, Trzy momenty

W teoriach, projektach i dążeniach „nowego teatru”—że tym jednym mianem obejmę wszystkich nowatorów w dziedzinie budownictwa teatru, reformatorów sceny oraz sztuki teatralnej — mimo pewne odskoki a nawet sprzeczności istnieje niewątpliwa wspólnota. Streszcza się ona w trzech momentach. Pierwszy to *uwielbienie techniki*, jako ujarzmielki przyrody, oraz *ubóstwienie maszyny*, jako idealnie posłusznego i celowego narzędzia. Technika nowoczesna imponuje, przygniata swą po tęgą wszystkich bez wyjątku ideologów „nowego teatru”, wierzą w nią niby w Boga Wszzechmogącego. Technika, wedle ich wiary, stwarza nieskończone wprost możliwości teatralnego działania na widza, przewycięża wszelkie opory materii, przestrzeni i czasu. Maszyna zaś to dziecię tej techniki, jakiś nadczołowiek, nieświadomy swej siły, pełniący jednak czynności swoje z nieporównanie większą precyzją od nieudolnej species homo. Na technicznych sztuczkach buduje swój teatr Strnad. Przy pomocy techniki świetlnej „stwarza przestrzeń do gry Treichlinger. Poetą czasów idących jest zdaniem Kieslera „inżynier twórca wzrokowo-słuchowej symfonii scenicznej, podlegającej prawom najwyższej matematycznej dokładności”. Teatr „mechanicznego ruchu” zapowiada Guenter Hirschel-Prottsch a El. Lisicki nazywa swój teatr „widowiskiem elektromechanicznym”. Chemią, świecącymi i odurzającymi gazami wojuje Prampolini, Większość wspomnianych reformatorów podporządkowuje aktora maszynie, lub nie ceremoniując się wcale maszynę wprowadza na jego miejsce. Drugi moment to *możliwie najsilniejsze zmaterializowanie widowiska*. „Plastyka nie nastrój” woła najbardziej umiarkowany i najbardziej zacofany reformator Treichlinger, który jeszcze chce wystawiać Ibsena i jeszcze mówi o „rozwiązaniu przez duchowość“, ale i on „patrzy na dramat” tylko jako „na rytmiczne dzieło sztuki” a przeżycie, które daje widowisko jest — wedle niego — właściwie „przeżyciem urytmizowanej przestrzeni”. Lisicki „mówi już otwarcie tylko o „ciałach grających”, Kurt Schwitters bez wyboru dopuszcza do swej sceny „ciała stałe, płynne i lotne”. Dla wszystkich ruch jak najwyższy, fizyczność zjawiska niemal dotykalna, albo i wręcz dotykalna, zerwanie z psychologizmem i z logiką jest przykazaniem nowej sztuki teatralnej. Marinetti, opisując swój „teatr niespodzianek“ i „teatr syntetyczny” grożąc nim w najbliższym czasie osiemnastu miastom włoskim określa go jako „oderwaną (!) syntezę, złożoną z czystych żywiołów bez udziału logiki i psychologii”, a natomiast z udziałem „sportu, mechaniki siły mięśni i zmysłu dotyku”. Hoenigsfeld w „teatrze bez widzów” chce fizycznie związać widza z akcją, uczynić go współaktorem... Trzeci moment to *zwiększenie aktywności przedstawienia teatralnego*, wciągnięcie widza w wir scenicznej akcji. Tu naturalistycznie jeszcze zorientowany Strnad proponuje scenę okrężną. Treichlinger odrzuca trzy ściany pudła scenicznego, skupia widza dokoła sceny i chce go ukołysać rytmem przedstawienia. Kiessler „zawiesza scenę w przestrzeni” porwać chce widownię w ruch wirowy rozpędzonymi po ślimacznicy (w okół sceny biegnącej) chorami, oślepić światłem, ogłuszyć megafonami. Hirschel Prottsch urządza wszelkiego rodzaju szaleństwa światła i zaraz na wstępie przyprawia widzów o zawrót głowy cyklistowską sztuczką, a na zakończenie zamienia widownię na karuzelę, kręcącą się wokół sceny. Lisicki oszałamia widza sztuczkami technicznymi. Prampolini głosi „scenę dynamiczną” i zalewa widzów nie tylko potopem świetlnym, ale wypuszcza na widza gazy tragiczne i rozweselające. Schwittees wciąga widzów w pułapkę, pogrąża ich w nagłym mroku, budzi panikę, kłóci się z nimi, prawie do awantury doprowadza: Hoenigsfeld znosi radykalnie przedział między sceną a widownią, bierze widza za kark, i przymusowo wprzęga do akcji. Od najbardziej wyrafinowanych nowoczesnych wynalazków technicznych aż do sposobów najbardziej prymitywnych, do pierwocin życia teatralnego, uciekają się ci teoretycy, byle poddać widza dyktaturze swoich pomysłów, swoich utworów i swego teatru... Te trzy momenty charakteryzują najtreściwiej i najdotadniej „nowy teatr” i ten jeszcze w pieluszkach teorii spowity, zapowiadający dopiero swoją przyszłą cudowność czy pokraczność i ten, który już istnieje i wyrasta na podatnej tego rodzaju eksperymencie glebie rosyjskiej w sprzyjającym klimacie ideowym i politycznym. **Teatr rosyjski** może więc być do pewnego stopnia probierzem wartości rzeczywistych i faktycznych możliwości, tkwiących w „nowym teatrze”. Toteż na wystawie teatralnej wiedeńskiej najwięcej tłoczono się w **sali rosyjskiej**... W innych bowiem mieścił się albo „paseizm”, albo jeszcze niezrealizowane sny. Co w programach i projektach wystawy wiedeńskiej było jękiem położnicy, mającej na dobytek najczęściej tylko wrażenie, że jest w stanie błogosławionym, to w „sali rosyjskiej” było dowodem, fotografią stanu istniejącego. Czy teatr rosyjski istotnie we wszystkim jest zbieżny z teoriami „nowego teatru”? Czy urzeczywistnienie tych teorii prowadzi drogą na Rosję? I czy tendencje „nowego teatru” rosyjskiego są istotnie tendencjami rozwojowymi teatru w ogóle? Oto pytania, na które wypada nam teraz odpowiedzieć.

„Życie Teatru” 1925, nr 6, s. 44-45