

*Anna Chojnacka*

**„BURZLIWY I KRAŃCOWY PROTEST PRZECIWKO  
NATURALIZMOWI REDUTY”  
Debiut reżyserski Edmunda Wiercińskiego w Wilnie 1927**

Premierę *Snu* Felicji Kruszewskiej w wykonaniu Reduty mieszkańcy Wilna obejrzeni 27 marca 1927 w Teatrze na Pohulance.<sup>1</sup> To, co zobaczyli na scenie, zupełnie nie przypominało realnego życia. Spektakl – zaskakujący, dynamiczny, wciągający i dziwny – odbiegał od tego, do czego przywykli. Różnił się nie tylko od występów trupy Franciszka Rychłowskiego, prezentującej repertuar rozrywkowy, głównie farsy, ale i od dotychczasowych propozycji zespołu Osterwy i Limanowskiego. „Jako burzliwy i krańcowy protest przeciwko naturalizmowi Reduty powstała we mnie koncepcja i forma *Snu*”<sup>2</sup> – napisał dwa lata później Edmund Wierciński. Dzisiaj przedstawienie zajmuje należne mu miejsce w historii polskiego teatru i jest klasycznym przykładem ekspresjonizmu. Scenografię przygotował Iwo Gall, oprawę muzyczną Edward Dziewulski. Był to debiut reżyserski Wiercińskiego, jednak artysta miał już za sobą cenne doświadczenia reżysersko-inscenizacyjne.

Wierciński, wtedy student Uniwersytetu Warszawskiego i recenzent „Gońca Teatralnego”, wstąpił do Reduty w 1921. Teatrem interesował się od wczesnej młodości, działał w teatrzykach amatorskich w szkole realnej w Wilnie i na uczelni w Tomsku, dokąd wyjechał z rodzicami po wybuchu I wojny światowej. W 1918 zgłosił się jako ochotnik do Wojska Polskiego na Syberii, po kapitulacji, w styczniu 1920, spędził kilka miesięcy w obozie jenieckim w Krasnojarsku. W październiku wyruszył do kraju, a podczas wędrówki przez ziemie rosyjskie poznał wiele teatrów na Syberii, w Moskwie, w Petersburgu, odwiedził MChAT. Studiował też prace teoretyczne Stanisławskiego, Meyerholda, Tairowa, Jewre-

---

<sup>1</sup> Bardzo dziękuję Markowi Piekutowi za udostępnienie materiałów dotyczących tej premiery, kolejnych wystawień dramatu oraz autorki.

<sup>2</sup> Cyt. za: S. Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, [w:] idem, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 651. Fragment listu do Stefana Srebrnego, Łódź 26 II 1929.

inowa, Craiga i Fuchsa. W zestawieniu z takimi wrażeniami i lekturami życie teatralne Warszawy wydało mu się puste i miałkie. Rozczarował go i repertuar, i wykonanie, zaciekaWiła, właściwie od razu zachwyciła jedynie Reduta. Dostrzegł jej związki z teatrem Stanisławskiego, docenił zaangażowanie zespołu, a naturalizm uznał za konieczny etap na drodze poszukiwania prawdy w sztuce. W recenzji z *Przechodnia* Bohdana Katerwy napisał:

Cokolwiek bądź zresztą można by Reducie zarzucić, przyznać bezstronnie trzeba, że pracuje i w pracę swą wkłada zapał twórczy i miłość.

A to jest bardzo wiele.

*Przechodzień* w Reducie nie jest widowiskiem tylko, ton przedstawienia znajduje w nas żywy oddźwięk, bo głęboko stęskniliśmy się za harmonią i pragniemy jej, a *Przechodzień* jest jasny, jest jednym z tych dzieł sztuki, które ukazują nam znamię świtania.<sup>3</sup>

*Znamię świtania*, sformułowanie użyte w tekście, było jednocześnie tytułem publikacji i miało charakter znaczący. Młody autor podkreślał walory konkretnego przedstawienia i – co ważniejsze – sugerował, że istnienie i działalność Reduty pozwala z nadzieją myśleć o przyszłości teatru.

W sezonie 1921/22 Wierciński należał do Koła Adeptów Reduty, w następnym został pełnoprawnym członkiem zespołu. Porzucił studia na Wydziale Prawa i Nauk Politycznych, cały czas i energię poświęcił Reducie. Aktorstwa uczył się w praktyce. Po raz pierwszy szybko, bo już 6 listopada 1921, pojawił się na scenie jako Rafael w *Balwierz*u zakochanym Zygmunta Kaweckiego.<sup>4</sup> W ciągu dwóch pierwszych sezonów zagrał szesnaście ról<sup>5</sup>, jesienią 1922 zdał aktorski egzamin eksternistyczny przed wymagającą komisją, w której zasiadali Schiller i Zelwerowicz. Zgłębiał też tajniki sztuki reżyserskiej, na próbach, obserwując Limanowskiego i Osterwę, przygotowując wznowienia przedstawień. Jednak prawdziwą szkołą w zakresie reżyserii i inscenizacji okazał się objazd Reduty po Ziemiach Wschodnich w 1924. Wyprawą kierował Mieczysław Limanowski, kierownikiem artystycznym był Edmund Wierciński, za oprawę scenograficzną odpowiadał Iwo Gall. Wyruszyli 20 maja do Chełma i dalej – na Wileńszczyznę, do Lwowa i Tarnopola, do Przemyśla i Sandomierza, odwiedzili kilkadziesiąt miast. Prezentowali pięć sztuk, wśród nich dwa misteria Schillerowskie: *Pastorałkę* i *Wielkanoc*.<sup>6</sup> Występowali w nieprzystosowa-

<sup>3</sup> E. Wierciński, *Znamię świtania*, [w:] idem, *Notatki i teksty z lat 1921–55*, oprac. A. Chojnacka, Wrocław 1991, s. 16. Recenzja ukazała się w „Sztuce Teatru” (dod. „Gońca Teatralnego”) 1921 nr 1. Prem. 5 IV 1921, reż. J. Osterwa i M. Limanowski, dek. J. Wodzyński.

<sup>4</sup> Prem. 14 VII 1921, reż. J. Osterwa i M. Limanowski, scen. W. Drabik, kost. W. Małkowski, muz. S. Tymieniecki. Dublura z Zygmuntem Chmielewskim.

<sup>5</sup> Wykaz ról Wiercińskiego opracowany przez Edwarda Krasieńskiego zawiera wydawnictwo: *Edmund Wierciński 1899–1955. Wystawa w Państwowym Teatrze Polskim*, Warszawa 1956.

<sup>6</sup> *Pastorałka*, przygotowanie tekstu i insc. L. Schiller, muz. L. Schiller i B. Rutkowski, scen. W. Drabik, prem. 24 XII 1922; *Wielkanoc – Historia o Męce Najświętszej i Chwalebny* Zmartwychwstaniu Pańskim wg Mikołaja z Wilkowiecka, dewocji, oficjów i obrzędów ludowych, oprac. i insc. L. Schiller, muz. ks. H. Nowacki, L. Schiller i B. Rutkowski, dek. W. Drabik, prem. 2 IV 1923.

nych do tego wnętrzach i na otwartym powietrzu, a to rodziło nieznanne dotąd problemy. Pierwszym wyzwaniem było wykonanie *Pastorałki* w Sali Śniadeckich na Uniwersytecie Wileńskim, bez kurtyny i antraktów, co spowodowało konieczność wprowadzenia zmian w warszawskiej inscenizacji. Jeszcze więcej ingerencji w dotychczasowy kształt widowiska wymagało wystawienie *Wielkanocy* na dziedzińcu Piotra Skargi, zamkniętym ścianami budynków uniwersyteckich i fasadą kościoła św. Jana. Trzeba było inaczej myśleć o oświetleniu i akustyce, o przegrupowywaniu postaci i gestyce, o wykorzystaniu elementów architektury i przyrody. Podczas swojej podróży artystycznej Reduta kilkanaście razy pokazała misterium wielkanocne pod gołym niebem, m.in. w Nowogródku na Górze Mendoga, w Słonimiu na rynku, w Krzemieńcu na Górze Królowej Bony, w Tarnopolu przed kościołem dominikanów, w Przemyślu na placu na górze zamkowej, we Lwowie u podnóża i na zboczach Kopca Unii Lubelskiej. Każda z tych lokalizacji zmuszała do inwencji kierownika artystycznego. Nie wystarczało odwzorowywanie, trzeba było tworzyć. „I – jak napisał Stefan Srebrny – z doraźnej potrzeby nowych rozwiązań narodziły się zdumiewająco piękne pomysły reżyserskie, o których nikt z publiczności nie wiedział, że są pomysłami Wiercińskiego”.<sup>7</sup> Rola Ewangelisty pozwalała mu czuwać nad przebiegiem przedstawień, a zdobyta praktyka reżyserska procentowała w przyszłości. Wyprawę na Kresy Edmund Wierciński opisał w *Pamiętniku z I objazdu Reduty*.<sup>8</sup> Przedstawił pojawiające się trudności, omówił i wyjaśnił wprowadzane zmiany, zredukowanie mimiki, dostosowanie gestu do szerokiej przestrzeni, podkreślenie związku wykonawców z naturą, wykorzystanie nierówności terenu, ścian i zarysów budowli, zastosowanie pochodni. Przypomniał historię widowisk plenerowych i określił ich szczególne wymagania. Te rozważania potwierdzały nie tylko wiedzę autora, ale – co nawet ważniejsze – świadomość i wyczucie sceny.

W sezonie 1924/25 Reduta zawiesiła przedstawienia, działał tylko Instytut, a w nim kształciło się dwadzieścia kilka osób. Zespołem nauczającym kierował Limanowski, opiekę nad całością pracy sprawował Wierciński, który także podjął działalność pedagogiczną, uczył realizacji wiersza i prowadził analizę *Studium o „Hamlecie”* Wyspiańskiego. Redutowcy rozproszyli się, część z nich Schiller ściągnął do Teatru im. Bogusławskiego, część trafiła do innych teatrów w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wilnie. Osterwa od objęcia dyrekcji Teatru Narodowego, w czerwcu 1923, nie miał wiele czasu dla Reduty, zajęty walką z gwiazdorama i administracją warszawskiej placówki, i z magistratem. Po złożeniu dymisji z funkcji dyrektora, w maju 1925, chciał ratować i scalić zespół redutowy. Sfinalizował, projektowane już wcześniej z poparciem i pomocą generała Rydza-Śmigłego, przeniesienie Reduty do Wilna. Nigdy nie porzucił myśli o artystycznym teatrze wędrownym i stworzeniu idealnej przystani do życia

<sup>7</sup> S. Srebrny, op. cit., s. 647.

<sup>8</sup> E. Wierciński, *Pamiętnik z I objazdu Reduty*, wstęp i oprac. A. Chojnacka, „Pamiętnik Teatralny” 1986 z. 1. Przedruk: idem, *Notatki i teksty...*, op. cit.

i pracy teatralnej – o wspólnym Domu, pisany wielką literą. Wierzył, że teraz te marzenia uda się zrealizować. Stefan Srebrny, wykładowca Uniwersytetu Stefana Batorego, gdy usłyszał, że Reduta, której był przyjacielem i entuzjastą, osiedli się w jego mieście, miał wątpliwości:

Radości, którą na tę wiadomość odczułem, towarzyszył jednak pewien niepokój: czy teatr szukający nowych dróg, teatr, który dla osiągnięcia swych na daleką metę zakreślonych celów, wymaga pracy powolnej, eksperymentującej, nie liczącej się z niczym prócz owych dróg i celów – czy teatr taki może być teatrem jedynym w mieście, czy nowa sytuacja nie odbije się ujemnie na jego właściwej naturze i przeznaczeniu? Nie tałem swych obaw przed Osterwą, który ich nie podzielał; niestety jednak okazały się one słuszne.<sup>9</sup>

Redutowcy zaczęli zjeżdżać do Wilna latem 1925 i wkrótce okazało się, że rzeczywistość nie wygląda tak, jak sobie wyobrażali i zupełnie inaczej niż w Warszawie. Pierwsza Reduta działała w stolicy obok kilku teatrów dramatycznych, opery i operetki oraz teatrzyków rewiowych. Była laboratorium, w którym zasadniczą wagę przywiązywano do samej pracy nad sztuką, nie do prezentacji efektów. Próby każdej pozycji trwały długo, a zaczynały się od legendarnych analiz przy stoliku z Limanowskim, zajmujących około miesiąca. W latach 1919–1924 miało miejsce tylko 19 premier. Teatr odwiedzała określona publiczność, intelektualści, przedstawiciele środowisk akademickich, wychowana w tradycjach polskości burżuazja i inteligencja. W Wilnie, po wyjeździe Rychłowskiego do Grodna, Reduta pełniła funkcje jedyne go teatru, co stawiało przed nią nowe zadania. W stu pięćdziesiątysięcznym mieście, zróżnicowanym narodowościowo, nie było łatwo przyciągnąć publiczność, preferującą lekki repertuar rozrywkowy. Zwłaszcza że widownia Teatru na Pohulance liczyła 780 miejsc, ponad dwukrotnie więcej od warszawskiej. Stałe zainteresowanie wykładowców i słuchaczy Uniwersytetu Wileńskiego oraz chwilowa ciekawość pozostałych mieszkańców pozwalały na jednej sztuce zapełnić teatr za ledwie przez kilka wieczorów, podczas gdy w Warszawie np. *Ponad śnieg...* Żeromskiego grano 237 razy.<sup>10</sup> Konieczne stało się zwiększenie częstotliwości premier, w latach 1925–1929 odbyło się ich 71, oraz wprowadzenie tytułów kasowych. Próbowano dwie, nawet trzy pozycje równocześnie, ograniczono analizy tekstów, co w niczym nie przypominało metod stosowanych w Pierwszej Reducie. Dodatkowo pracę utrudniał najpierw przeciągający się remont gmachu na Pohulance, potem przeniesienie siedziby zespołu do Grodna z utrzymaniem występów w Wilnie. Objazdy prowadzone przez cały okres wileński, traktowane niezwykle poważnie i realizowane rzetelnie, stanowiły olbrzymie obciążenie. Braki kadrowe, wynikające z zakresu działalności, zmuszały do angażowania nowych artystów i obcych administratorów. Sytuację

<sup>9</sup> S. Srebrny, op. cit., s. 647–648.

<sup>10</sup> Prem. *Ponad śnieg...* 29 XI 1919 zainaugurowała działalność Reduty, sztuka grano w Warszawie do 1924, następnie w 1926 w Grodnie i podczas objazdu.

pogarszały kłopoty finansowe i lokalowe. Zdarzały się próby w miejscach przypadkowych, brakowało mieszkań, nie wspominając już o wymarzonej domu dla wszystkich, nie wystarczało pieniędzy na wydatki teatralne i zaspokojenie podstawowych potrzeb codziennych. Jednak to nie wyłącznie trudności materialne powodowały zniechęcenie i rozczarowanie reductowców, którzy przecież przywykli do spartańskich warunków i do bardzo skromnego stylu życia. Istotniejsze przyczyny jasno określił Jerzy Zawieyski:

Zespół przeżywał kryzys, ale bynajmniej nie z powodów materialnych. Nie z tych powodów jedynie, jak nieraz mniema opinia historyków, badaczy lub krytyków tego okresu. Pragnę dać świadectwo owego kryzysu, ponieważ byłem nie tylko świadkiem, ale czynnym uczestnikiem i w pewnej mierze „winowajcą”. Zespół reductowców patrzył z niepokojem na sytuację artystyczną Reduty, która ze szczytów spadała w dół, do czego przyczyniała się nie tylko materialna strona teatru, ale częsta nieobecność Osterwy, nade wszystko jednak przyczyną kryzysu stawało się upodabnianie Reduty do zwykłego teatru. Młodzi reductowcy chcieli Reduty idącej naprzód, a tu tymczasem po Słowackim–Calderonie, po Wyspiańskim i Żeromskim znów powtarzanie i jakby kalkowanie stylu naturalistyczno-realistycznego sprzed lat. Po prostu zespół, nie cały, lecz jego najżywoźniejsza część, dusił się w formach, które nie zaspokajały jego aspiracji artystycznych.<sup>11</sup>

W pierwszym sezonie w Wilnie Reduta, dzięki wcześniejszej pracy studyjnej Instytutu i maksymalnej mobilizacji zespołu, pokazała kilka świetnych premier, m.in. *Wyzwolenie*, *Wesele* i *Księcia Niezłomnego*.<sup>12</sup> Z jednej strony wzrosła liczba pozycji monumentalnych w repertuarze, z drugiej – weszły na afisz sztuki bardzo słabe, jak *Siostry Grzymały-Siedleckiego*, *Diabeł i karczmarka* i *Pan Minister* Krzywoszewskiego<sup>13</sup>, opracowywane w pośpiechu i wystawiane w prostej konwencji realistycznej. Tempo przygotowywania kolejnych spektakli skłaniało do naśladowania rzeczywistości na scenie. Nie służyły też zespołowi częste nieobecności Osterwy, wyjeżdżającego na występy do stolicy, coraz mniejszy udział Limanowskiego i rozluźnienie dyscypliny. Wszystko to skutkowało obniżeniem poziomu artystycznego. Reduta przesuwiała się w stronę pospolitości. Wierciński, konsekwentny wyznawca pierwotnych zasad reductowych, nie mógł się z tym pogodzić, przecież zafascynował go teatr eksperymentalny. Zejście Reduty z drogi poszukiwań, jej zwrot, a właściwie cofnięcie się do naturalizmu uważał za zdradę

<sup>11</sup> J. Zawieyski, *Biografia niezamierzona*, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, zebrała E. Osterwianka, red. E. Krasieński, Warszawa 1968, s. 19. Zawieyski należał do zespołu Reduty w sezonie 1926/27, potem przeszedł wraz z Wiercińskim do T. Nowego w Poznaniu, jego udział w rozmowach na temat zatrudnienia reductowców w poznańskim teatrze przypomina w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego” Marek Piekut w artykule *Felicji Kruszewskiej przystępność z teatrem*.

<sup>12</sup> *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, prem. 29 XI 1925, pierwsze przedstawienie Reduty w T. na Pohulance, Wierciński grał Geniusza; *Wesele* Wyspiańskiego, prem. 19 I 1926 w T. na Pohulance, Wierciński grał Wernyhorę; *Księżę Niezłomny* Calderona–Słowackiego, prem. 23 V 1926 na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego.

<sup>13</sup> Premiera w bardzo małych odstępach czasu: *Siostry* – 26 III 1926, *Diabeł i karczmareczka* – 7 IV 1926, *Pan Minister* – 10 V 1926.

własnego programu. Gotów był się temu sprzeciwić, nawet kosztem konfliktu z Osterwą. W grudniu 1926 pisał do żony:

Istotnie, ze wszystkiego widać, że w tym roku (czy tylko w tym?) nie chodzi w Reducie o Sztukę.

Ale ja już zostanę buntownikiem, myślącym przede wszystkim o sztuce – żaden terror ani bałamutne plany i projekty organizacyjne, łącznie z doбором i obsadzaniem ludzi na stanowiska w Reducie – nie potrafi mną zachwiać. Jeżeli p. Juliusz się zawiązał – to nie mniej zawiązałem się ja.

Może być krótkie śpięcie! Trudno – ja się tego nie boję, strasznie żal mi tylko tej prawdziwej, dziś już nie istniejącej Reduty, i tego, że była to mimo wszystkie braki jedyna zbiorowa placówka teatralna w Polsce, gdzie jednak można było dużo zrobić właśnie w Sztuce.<sup>14</sup>

Interesował go teatr twórczy, nie odtwórczy. Chciał się rozwijać, wyjść poza naturalizm, odkrywać i testować nowe możliwości artystyczne. Znakomity do tego materiał stanowił *Sen Felicji Kruszewskiej*.<sup>15</sup> Dramat powstał w 1925. Autorka była zaledwie dwa lata starsza od reżysera, należeli do jednego pokolenia, na ich oczach Polska odzyskała niepodległość. Łączyła ich, wyrażona w sztuce, troska o losy kraju, niezadowolenie z panującego marazmu i zaniepokojenie poziomem moralnym społeczeństwa. Jednak o wyborze Wiercińskiego przesądził kształt utworu, nie pozwalający na naśladowanie na scenie rzeczywistości, zmuszający do sięgania po inne środki wyrazu. Tekst zapowiadał trudności realizacyjne, ale jednocześnie stwarzał możliwości, o które artyście chodziło.

Sztuka, przesycona symboliką, podzielona na siedem obrazów, rozgrywających się w różnych miejscach, ma w gruncie rzeczy prostą fabułę. Główną postacią jest Dziewczynka, która śni i to właśnie jej sen poznajemy w trakcie lektury lub oglądając przedstawienie. Otóż bohaterka dowiaduje się od Wysłanica, że Czarne Wojska wkrótce zaatakują miasto, a uratować je może tylko Księżę z pomnika. Wysłaniec powierza jej zadanie: obudzić Księcia, rzucając czerwone kwiaty pod kopyta jego konia. Dziewczynka, przejęta i przerażona odpowiedzialnością, wyrusza, by bronić miasta, jednak wszystko jakby sprzyściło się przeciwko niej. Kobiety z kolorowych domków nie chcą sprzedać kwiatów, pracownicy urzędu ignorują ją lub strofują, barwny korowód otacza i spycha z drogi. Nikt nie traktuje jej poważnie. Ludzie nie widzą zagrożenia, z nadzieją i radością oczekują nadejścia Czarnych Wojsk. Dziewczynkę rozumie tylko zmarły brat, idący w pochodzie poległych żołnierzy nieznanych, a krótką chwilę ukojenia przynosi rozmowa z matką, a więc wspomnienia z dzieciństwa. Ale to jest przeszłość, bohaterka nie może znaleźć wspólnego języka ze współczesnymi. Wszyscy jej przeszkadzają, a najbardziej Zielony Pajac, który powinien wisieć na lampie – skacze, staje obok, śmieje się, ciągle z uporem zadaje to samo absurdałne pytanie: „Czy pani lubi zielone pomarańcze?”, dwa razy zabiera jej czerwony bukiet. Rozprasza, wybija

<sup>14</sup> M. i E. Wiercińscy, *Korespondencja 1925–1944*, red. i oprac. M. Piekut, Warszawa 2013, s. 194. List napisany 16 XII 1926 w Łomży podczas objazdu.

<sup>15</sup> Biografię Kruszewskiej przedstawił Marek Piekut, zob. przypis 11.

z rytmu działania. Kiedy Czarne Wojska wkraczają do miasta, tłum zachowuje się entuzjastycznie. Mieszkańcy słuchają przemówienia Wodza i wiwatują, organizują bal. Dziewczynce nie udaje się wypełnić misji. To Zielony Pajac składa kwiaty pod pomnikiem Księcia, jednak nie po to, by go zbudzić, lecz by potwierdzić jego śmierć i usankcjonować nowe rządy. Ostatecznie Wysłaniec powraca i uruchamia zegar, zatrzymany wcześniej przez Pajaca. Pojawia się czerwona luna, słychać potężny huk i tętent księżęcego konia. Zielony Pajac chwieje się i pada. Książę się budzi, ale dzieje się to we śnie Dziewczynki. Ona także się budzi i taka konstrukcja stawia pod znakiem zapytania dobre zakończenie.

Po inscenizacji Wiercińskiego *Sen* na długo opuścił polskie sceny. Uplęnęło blisko pięćdziesiąt lat zanim został ponownie wystawiony, dwukrotnie: w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i w warszawskim Teatrze Rozmaitości.<sup>16</sup> Po następnych ponad trzydziestu latach, w 2007, sztukę przypomniano w ramach projektu otwartego czytania dramatów w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.<sup>17</sup> Uczestnicy spotkania zastanawiali się, jak rozumieć utwór i jego poszczególne elementy. Wskazywali, że Czarne Wojska mogą symbolizować endecję albo biurokrację, albo nawet prywatne lęki i obsesje autorki. Pojawił się pomysł, by odczytać *Sen* niejako odwrotnie, jakby był głosem wyśmiewającym bezzasadny strach, a nie wyrazem poczucia nadciągającego zagrożenia. Niewątpliwie odbiór sztuki zależy od okoliczności społecznych i politycznych. Dzisiaj Czarne Wojska z ich Wodzem na czele można by uznać za symbol rządzącej partii, dewastującej nasz kraj przy aplauzie części obywateli. W okresie międzywojennym w Europie narastały nastroje niepewności, jej mieszkańcy obawiali się przyszłości i na tym podłożu wyrósł ekspresjonizm. Polska, gdzie również wyczuwało się ogólną atmosferę niepokoju, znalazła się w nowej sytuacji. Po dziesięcioleciach niewoli, w wyniku rozstrzygnięć I wojny światowej, odzyskała wolność, którą należało odpowiednio zagospodarować. Tymczasem naród jakby nie potrafił tej wyczekiwanej wolności należycie docenić i właściwie pielęgnować. W tym kontekście najtrafniejsza wydaje się interpretacja Stefana Srebrnego, który po wileńskiej premierze *Snu* napisał:

Przeżycie, z którego zrodził się ten dramat, jest natury społecznej. Bliskie jest sercu Polaka i aż nadto dlań zrozumiałe. Szukanie Polski dziś, gdy już ją mamy. Rozdziwiek pomiędzy stworzonym przez najwyższe duchy narodu ideałem Ojczyzny a rzeczywistością wskrzeszonego państwa. Dramat Kruszkowskiej – to przedziwnie szczery i bezpośredni krzyk miłującego serca, które

---

<sup>16</sup> Premierzy: 26 I 1974 w T. Wybrzeże, reż. S. Hebanowski, scen. M. Kołodziej, muz. A. Głowiński, układ tańca B. Bittnerówna, w programie zamieszczono pełny tekst dramatu; 10 IV 1976 w T. Rozmaitości, oprac. tekstu i reż. Jerzy Dobrowolski, dek. J. Polewka, kost. M. Treutler, ruch sceniczny T. Wiśniewski.

<sup>17</sup> Spotkanie odbyło się 26 XI 2007, reż. M. Spiss, moderator dyskusji J. Gondowicz, sprawozdanie z dyskusji G. Micialkiewicz, zob. [teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=617:sen-relacja&catid=748&Itemid=207](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=617:sen-relacja&catid=748&Itemid=207). Czytanie dramatów realizowało Laboratorium Dramatu, a *Sen* zaprezentowano w cyklu „Stwarzanie światów”, poświęconym utworom napisanym w XX w. i rzadko grany.

zaprzyięgło wiarę Polsce jako potędze przede wszystkim moralnej, Polsce, która ma czynić, jak mówił Słowacki „wysokość między wysokościami”, Polsce „szklanych domów”. Namiętny protest przeciwko „czarnym wojskom”, które z odświętnym patriotycznym frazesem na ustach na co dzień uczynić chcą z Polski nędzny, przyziemny twór, nic nie mający wspólnego z wytęsknioną w niewoli Ojczyzną.<sup>18</sup>

Takie ujęcie nakazuje patrzeć na dramat jak na obraz moralno-intelektualnej martwoty i niewybaczalnej bierności, narzuca sposób rozszyfrowywania symboli. Czarne Wojska oznaczają wszystko, co utrzymuje i utrwała stagnację, nie pozwala się odrodzić. Zielony Pajac przeszkadza w wyrwaniu się z marazmu, symbolizuje wszechogarniający nonsens. Postaci zbiorowe uosabiają wady narodowe: uczestnicy barwnego pochodu, zajęci sobą i lekceważący Dziewczynkę – egoizm, urzędnicy pracujący automatycznie – biurokrację, podniecony tłum na balu – przyziemność i schlebianie silniejszym, wiwatujący po przemówieniu Wodza – krótkotrwały i krótkowzroczny entuzjazm. Symbolem mocy jest Książę Józef Poniatowski z pomnika Thorvaldsena na placu Saskim<sup>19</sup>, przypomina dawną świetność i daje nadzieję na jej odbudowanie, na odnowę moralną.

Bogactwo i rodzaj symboliki oraz przede wszystkim umieszczenie akcji w świecie snu sprawiło, że krytycy porównywali dramat z *Weselem*, oczywiście zachowując proporcje, bo autorka na pewno nie dorównywała Wyspiańskiemu. Za największe walory sztuki Stefan Srebrny uznał jej widowiskowość i potężny ładunek uczuciowy, wywołujący intensywne przeżycie u widzów. Jednak to mogło się w pełni ujawnić tylko w teatrze. Tak się złożyło, że utwór najpierw doczekał się wystawienia, a potem wydania.<sup>20</sup> Głównie, a właściwie wyłącznie dzięki inscenizacji został zauważony, bo dopiero na scenie nabiera siły wyrazu. Jak ocenił Srebrny:

*Sen* Kruszewskiej nie jest sztuką do czytania, nie jest literaturą – jest przede wszystkim teatrem. Kto nie ma wyobraźni teatralnej, ten mógłby w czytaniu nie wyczuć najistotniejszych rzeczy w tym utworze. Niepospolita ekspresja widowiskowa akcji *Snu* domaga się wcielenia teatralnego, krzyczy o scenę. I doprawdy powinszować można autorce szczęśliwego losu: pierwszy jej utwór sceniczny znalazł od razu wcielenie tak znakomite, tak głęboko wyczute, tak świetnie wydobywające na jaw najistotniejszą treść jej koncepcji, że trudno byłoby marzyć o czymś lepszym.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> S. Srebrny, „*Sen*” *Felicji Kruszewskiej na scenie Reduty w Wilnie*, [w:] idem, *Teatr grecki i polski*, op. cit., s. 613. Recenzja ukazała się w „*Życiu Teatru*” 1927 nr 16 i 17.

<sup>19</sup> Pomnik dłuta Bertela Thorvaldsena, zamówiony w 1818, odlany w 1832, pierwotnie miał stać przy Krakowskim Przedmieściu. W wyniku sankcji po powstaniu listopadowym car cofnął zgodę na tę lokalizację, pomnik trafił do Twierdzy Modlin, a następnie na taras pałacu Paskiewiczów w Homlu, odzyskany w 1922, uroczyste odsłonięcie 3 V 1923 na Placu Saskim, zniszczony przez Niemców w 1944, nowy odlew wykonany w latach 1948–1951 według modelu Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze подарowało Polsce Królestwo Danii, w 1952 pomnik stanął w Łazienkach, w 1965 przeniesiony na Krakowskie Przedmieście przed Pałac Prezydencki.

<sup>20</sup> Wyd. 1928, Towarzystwo Wydawnicze „Bluszczy” spółka z o.o. (1924–1939).

<sup>21</sup> S. Srebrny, „*Sen*” *Felicji Kruszewskiej na scenie Reduty...*, op. cit., s. 614–615.



Wierciński dostrzegł w tekście cały ekspresyjny potencjał i umiejętnie go wydobyl przy pomocy formy, kształtu i koloru, ruchu i gestu, dźwięku i rytmu. Sam tak zwięźle scharakteryzował swoją realizację sceniczną dramatu:

*Sen* – ujęcie krańcowo formalne. Skala: od wizyjności do groteski. Kompozycja. Rytm. Deformacja. Skondensowana ekspresja. Plastyka ciała i plastyka mas, ruch, gest i melodyka słowa – podporządkowane tym zasadom. To samo – charakteryzacja, kostiumy, dekoracje i tło muzyczne. Natężenie motywów formalnych – różne jak u poszczególnych postaci, tak i w poszczególnych scenach. Zdecydowane, niejako programowe, odrzucenie naturalizmu. Jeżeli chodzi o genezę: wola protestu przeciwko naturalizmowi, zwłaszcza naturalizmowi Reduty. Stąd szczególna ostrość formalnego traktowania całości i szczegółów. Mimo dyscypliny reżyserskiej i matematycznej niemal ścisłości w opracowaniu elementów widowiska – przepojenie poszczególnych form indywidualnym wyrazem wewnętrznym, bezpośredniością ekspresji.<sup>22</sup>

Wcześniej, jeszcze w okresie warszawskim, zdarzyła się w Reducie premiera antynaturalistyczna, często przywoływana, gdy mówi się o *Śnie* w teatralnej interpretacji Wiercińskiego.<sup>23</sup> W 1922 Adam Dobrodzicki, malarz, zwolennik reform w teatrze, przeciwnik przeżywania i wszelkiego realizmu, wyreżyserował *Ulicę dziwną* Czyżowskiego.<sup>24</sup> Był też twórcą dekoracji i kostiumów. Wykorzystał grę świateł, zastosował odrealnioną scenografię, zdeformowane wnętrza i sprzęty, mechaniczne ruchy i nielogiczne gesty, nienaturalną artykulację słów. Pojawiły się zarzuty, że spektakl jest niezrozumiały i pretensjonalny, nie tego oczekiwano po redutowcach. Przedstawienie zagrano 23 razy, to sporo jak na taki eksperyment i jeśli wziąć pod uwagę bardzo krytyczne recenzje, natomiast mało w porównaniu z innymi tytułami, wystawianymi przez Pierwszą Redutę. Zespół Osterwy szybko porzucił poszukiwania formalne. Po pięciu latach świadomie i celowo podjął je Edmund Wierciński.

*Sen* przybrał na wileńskiej scenie kształt niezwykle. Widowisko było przemyślaną konstrukcją, budowaną metodycznie. Reżyser narzucił sobie antynaturalizm. Wykorzystał oczywiście wskazówki autorki, umieszczone w didaskaliach, ale przede wszystkim w wybraną formę włożył olbrzymi ładunek uczuciowy, zawarty w dramacie. Inscenizacja opierała się na ekspresjonistycznej deformacji, a przejawskrawienia wynikały z chęci jak najostrzejszego przeciwstawienia się naturalizmowi.

Ze słabej, rozpoetyzowanej i symbolizującej sztuki młodej poetki Kruszewskiej stworzył Wierciński zwarte wewnętrznie, czytelne widowisko o bardzo oryginalnej koncepcji teatralnej i wiel-

<sup>22</sup> E. Wierciński, *Notatki autobiograficzne – próba analizy moich prac*, [w:] idem, *Notatki i teksty...*, op. cit., s. 77.

<sup>23</sup> Zob. m.in.: E. Krasieński, *Edmund Wierciński*, Warszawa 1960, s. 90–91; W. Horzyca, „*Sen*” *Kruszewskiej w teatrze „Scena nowa”*, [w:] F. Kruszevska, *Sen* [program T. Wybrzeże, Gdańsk 1974]; K. Maćkała, „*Od dzieła sztuki winno żądać się nieoczekiwanego*”. *Echa dadaizmu w polskim teatrze międzywojennym*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017.

<sup>24</sup> Prem. 23 II 1922, Wierciński wystąpił w roli I malarza.



*Sen* w Teatrze na Pohulance, Wilno 1927. Obraz III, Halina Gallowa w roli Dziewczynki.  
Fot. Jan Bułhak

kiej ekspresji scenicznej. O kształcie widowiska decydowała wyłącznie zasada formalna. Wizyjno-fantastycznym snem *Dziewczynki* przeciwstawił Wierciński „czarną”, koszmarną rzeczywistość, której konstrukcja sceniczna uległa zupełnej deformacji. „Czarne wojska”, ślepota i bezdusność społeczeństwa, tragiczne złudzenia znalazły celne odbicie w groteskowo-karykaturalnych obrazach scenicznych

– podsumował Edward Krasiński. Dalej wyliczył zasadnicze cechy inscenizacji:

Kondensacja elementów formalnych, plastyka scen zbiorowych, ekspresja zrytmizowanego, groteskowego ruchu i gestu, „formistyczne” dekoracje, karykaturalne kostiumy i charakteryzacja.<sup>25</sup>

Przedstawienie cały czas trzymało w napięciu i zadziwiało, ale niektóre obrazy wywierały wyjątkowo silne wrażenie. W pamięci widzów szczególnie zapisał się przemarsz poległych żołnierzy – szary, miarowy pochód. Dobrze zapamiętano też salę biurową, w której urzędnicy siedzieli przy stolikach o pochyłych blatach, wykonywali automatyczne ruchy i mechanicznie recytowali liczby.

---

<sup>25</sup> E. Krasiński, op. cit., s. 92.



Edmund Wierciński jako Zielony Pajac, *Sen* w Teatrze Nowym, Poznań 1927

Spośród bohaterów dramatu tylko Dziewczynka została przedstawiona w sposób życiowo prawdopodobny. Pozostałych pokazano jako dalekich od rzeczywistości, ale różne były stopnie tego oddalenia, od niewielkiego aż do jaskrawej deformacji. Główne postaci sytuowały się na przeciwległych biegunach, na jednym Dziewczynka, której się śni, potraktowana psychologicznie, na drugim – absolutnie nierealny Zielony Pajac, który powinien wisieć na lampie. Dziewczynkę zagrała z dużym wyczuciem Halina Gallowa, Pajaca – sam reżyser. Artysta o wyrazistej, pociągłej twarzy, ogromnych, hipnotyzujących oczach, szczupłej sylwetce, dużych dłoniach pasował do tej roli. Ucharakteryzowany i w kostiumie faktycznie przypominał karykaturalną lalkę.

Zielony Pajac niewiele mówi w sztuce, a dokładnie tylko powtarza jedno pytanie. Mało o nim wiadomo, tekst poboczny informuje, kiedy się śmieje, wchodzi lub wychodzi, na kogo patrzy. Wierciński zbudował postać od podstaw i było to jedno z jego najlepszych wcieleń scenicznych, niezapomniane, jak Doktor-Szatan

w *Kordianie*, Książd Piotr w *Dziadach* czy Jim Harris w *Czarnym ghetcie*<sup>26</sup>, aktorsko mistrzowskie. Warto przypomnieć dokładny opis Krasińskiego, bo pomaga wyobrazić sobie całe przedstawienie:

Była to rola-symbol, kukła, której tekst ograniczał się do krótkiej i celowo bezsensownej kwestii-pytania: „Czy lubi Pani zielone pomarańcze?“, które Pajac natrętnie powtarzał. [...] Niesamowitość osiągnął Wierciński groteskowo-karykaturalną konstrukcją postaci, ekspresjonistyczną deformacją kształtu, barwy, ruchu i dźwięku. Kostium składał się z jaskrawo kontrastowych elementów. Zielona obcisła bluza i zielone długie spodnie ściągnięte u dołu. Na przód bluzy (od prawego boku na ukos do lewego ramienia) nałożono nieforemnie skrojony biały materiał o kształcie zbliżonym do trójkąta. Na prawym ramieniu przechodził on w wydłużony klin, powiewając jak małe, karykaturalne skrzydełko. Na nogach miał białe skarpetki i czarne pantofle z pomponami. Twarz kredowo biała z czarnymi i czerwonymi plamami, również kredowo białe ręce z purpurowymi paznokciami. Na lewym ramieniu, przy dłoniach i kostkach u nóg upięte sztuczne kwiaty. Trupia twarz zniekształcona niesamowicie rozszerzonymi oczami, karykaturalnie wyolbrzymionymi ustami i fantazyjnie zakręconym długim rogiem czapeczki zwisającym nad lewym uchem. Słowa były zastępowane przez nieartykułowane dźwięki, jakiś rechot, złośliwy skrzek. Ciągłemu chichotowi towarzyszyła akrobacja sceniczna „człowieka z gumy”: rytmiczno-taneczne groteskowe ewolucje, ironiczne ukłony, pełzanie, bieg i skoki, wahadłowy ruch pajaca i wreszcie wyrazista gra rąk o rozszczepionych palcach. Groteskowo-poetycka pantomima Zielonego Pajaca spotkała się z wyjątkowym uznaniem publiczności. W Wilnie sprzedawano nawet na ulicach pajacyki wzorowane na kostiumie Zielonego Pajaca...<sup>27</sup>

Miasto czekało na spektakl Wiercińskiego. Informacje o pracy nad inscenizacją docierały do mieszkańców choćby za pośrednictwem studentów, statystujących w *Reducie*. „Słowo” wileńskie 16 marca 1927 zapowiadało:

Jutro po raz pierwszy *Sen*.

Sztuka ze względu na osobę autorki (p. Kruszevska jest wilnianką), jak i na rodzaj zagadnienia artystycznego oraz sposób rozwiązania i uplastycznienia tego zagadnienia – wzbudziła duże zaciekawienie.<sup>28</sup>

Zaraz po premierze w prasie pojawiły się recenzje. Tylko Stefan Srebrny, zachwycony przedstawieniem, pozytywnie ocenił także utwór literacki.<sup>29</sup> Inni poddali go miazdzącej krytyce. Uznali, że jest to zbiór niepowiązanych ze sobą scen, wyśmiewali przesadne nagromadzenie symboli i nierealność wydarzeń, żartowali z wybujałej emocjonalności autorki, uważali, że widzowie nie rozumieją sensu

<sup>26</sup> *Kordian* Słowackiego, reż. L. Schiller, prem. 29 XI 1930 w T. Wielkim we Lwowie; *Dziady* Mickiewicza, reż. L. Schiller, prem. 18 III 1932 w T. Wielkim we Lwowie i 15 XII 1934 w T. Polskim w Warszawie; *Czarne ghetto* O’Neilla, reż. E. Wierciński, prem. 1 X 1932 w T. Nowe Ateneum w Warszawie.

<sup>27</sup> E. Krasiński, op. cit., s. 65–66. Sprzedawane w Wilnie zielone pajacyki wspomina Maria Wiercińska w liście do Milana Kwiatkowskiego, zob. M. Wiercińska, *List*, [w:] F. Kruszevska, op. cit.

<sup>28</sup> „Słowo” 1927 nr 61, s. 4.

<sup>29</sup> Zob. przypis 18.



*Sen* w Teatrze na Pohulance, Wilno 1927. Obraz VII, pod kolumną: Halina Gallowa i Edmund Wierciński. Fot. Jan Bułhak

przekazu. Jednak wszyscy, nawet najbardziej krytyczni wobec autorki i utworu, docenili dzieło Reduty.

Sztuka Kruszewskiej nie podobała się Czesławowi Jankowskiemu. Pisał w tonie kpiarskim:

Nie ma rzeczy, której by Reduta nie mogła wystawić. *Fausta* całego wystawi, *Sonety krymskie* wystawi, *Pieśń nad pieśniami*, *Anhellego*, dialogi Platona, *Mesjanizm* Hoene-Wrońskiego. Gdy nie ma za co wystawić wielkiej sztuki z romantycznego repertuaru realistycznie, w stylu meiningeńskim, sadza królów, diuków, grandów i markizy na gołe kuby narastające i – dobrze jest!

– ironizował. Jednak nawet on przyznawał, że

Śmiało wystawienie *Snu*, mające jedynie na celu eksperyment inscenizacyjny, uwieńczył najzupełniejszy sukces i tryumf. Osiągnięto wzorową jednolitość widowiska [...]. Osiągnięto nastroj koszmarny, niesamowity, udzielający się widowni i wywierający wrażenie pomimo nie tylko świadomości, że to czyjeś majaczenie w malignie, lecz częstego powtarzania przez dziewczynkę, której się śni, że to nie jest do zrozumienia i sensu zgoła nie posiada.<sup>30</sup>

Wanda Stanisławska, która karykaturalnie streściła fabułę i przytoczyła rozmowy widzów rzekomo podsłuchane w teatrze, a świadczące o kompletnym niezrozumieniu sztuki, na koniec oddała sprawiedliwość teatralnym twórcom:

Sztukę zrobiła Reduta – świetnie zgrane zespoły, reżyseria, strona dekoracyjna, kostiumy, ilustracja muzyczna. Bez Reduty te strzępki sennych czy gorączkowych majaczeń, wbrew temu, co

<sup>30</sup> Cz. J. [Czesław Jankowski], *Felicji Kruszewskiej „Sen”*. *Widowisko w 7 obrazach. W Reducie na Pohulance*, „Słowo” 1927 nr 66, s. 3. Polemika studentów z akademickiego Koła Polonistów na temat wartości dramatu: *O „Śnie” Kruszewskiej*, „Słowo” 1927 nr 77.



*Sen* w Teatrze na Pohulance, Wilno 1927. Obraz V – Biuro,  
w głębi Edmund Wierciński – Zielony Pajac i Halina Gallowa – Dziewczynka. Fot. Jan Bułhak

opiewa program – wywoływałyby nudę. Mój Boże – takiego pietyzmu w wystawieniu sztuki nie doczekali się w Reducie ani Wyspiański, ani Słowacki.<sup>31</sup>

Spokojnie i rzeczowo wypowiedział się Tadeusz Łopalewski, źle o dramacie, dobrze o przedstawieniu:

Utwór ten dla autorki, rozpoczynającej dopiero swoją drogę twórczą, jest bardzo niebezpieczny. Jest on podobny do ślepego toru, na który raz tylko można wjechać. [...]

Jeżeli z kolei zwrócimy uwagę na to, co zbudowała dookoła tego utworu inscenizacja Reduty, to będziemy musieli przejąć się prawdziwym uznaniem i podziwem. Prostymi stosunkowo środkami wydobyto na scenie nastrój istic upiorny i wstrząsający. W ciągu długich siedmiu obrazów ani na chwilę napięcie grozy nie załamywało się. [...]

Do najpiękniejszych scen zaliczyć można bez wahania obraz trzeci, gdzie przechodzą widma poległych żołnierzy. Opracowano go z wielkim taktem artystycznym, nie chybiąc w osiągnięciu wrażenia ani o włos. Znakomicie też opracowano obraz piąty, owe „biuro” we wklęsłym zwierciadle majaczeń sennych. Ogólnie można powiedzieć, że całość widowiska miała charakter całkowicie jednolity i zharmonizowany.

Centralna postać dziewczynki, której się śni, zużywająca masę paliwa nerwowego i równorzędna figura pajaca, który powinien wisieć na lampie – były skończonymi w swoim rodzaju kreacjami artystycznymi. Jakąż satysfakcją byłoby ujrzenie ich w którejś z opowieści Hoffmana! I muzyka – głęboka, mocna – spełniła tu swe zadanie...

Reasumując wrażenia notuję: walne zwycięstwo Reduty w chybnym debiucie dramatycznym utalentowanej poetki.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Pilawa [W. Stanisławska], *Z Reduty. „Sen” Felicji Kruszewskiej. Obrazów siedem*, „Dziennik Wileński” 1927 nr 64, s. 3.

<sup>32</sup> T. Łopalewski, „*Sen*”, *siedem obrazów Felicji Kruszewskiej*, „Kurier Wileński” 1927 nr 64, s. 4.

Redutowcy pokazali *Sen* łącznie 28 razy, co, biorąc pod uwagę realia, w jakich działali, można uznać za liczbę całkiem sporą. W marcu, kwietniu i maju 1927 odbyło się dwadzieścia jeden przedstawień w Wilnie, a w maju siedem w Grodnie. Podczas objazdów sztuki nie grano.

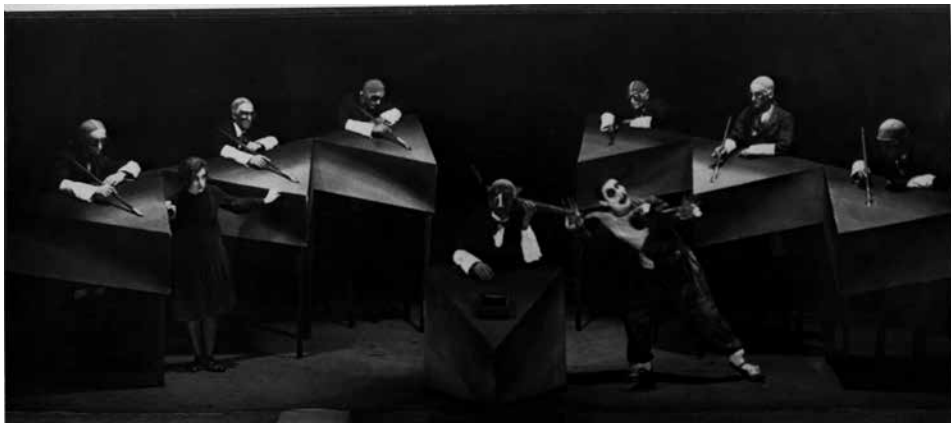
Osterwa nie obserwował na bieżąco prób na Pohulance. Więcej czasu spędzał w Grodnie, gdzie z początkiem sezonu 1926/27 zainstalowała się część zespołu, tam mieszkał. Finalny rezultat pracy Wiercińskiego przyjął źle. Jak wspomina Jerzy Zawieyski:

Inscenizacja Wiercińskiego, po latach pracy Reduty nad Wyspiańskim i stylem polskiego oblicza teatru, była zrozumiana przez Osterwę jako przekreślenie zasad Reduty, jako bunt, jako czyn antyredutowy, popis efektów i wymysłów raczej z dziedziny cyrku niż poważnego teatru. Osterwa poczuł się osobiście dotknięty, nawet obrażony, widząc w inscenizacji Wiercińskiego jak gdyby ruinę swojej wieloletniej pracy z zespołem. Tymczasem zespół szalał ze szczęścia, z dumy, bo wreszcie coś się stało nowego, ożywczy prąd powietrza wtargnął w zatęchłą atmosferę realizmu redutowego. Zespół podzielił się na entuzjastów *Snu* i na przeciwników *Snu*. Entuzjaści nie chcieli założyć worka pokutnego, przeciwnie: bunt tym silniej narastał, im silniejsze były ataki Osterwy i części wiernego mu zespołu. Podział nie dał się zakleić, rysa okazała się zbyt głęboka.<sup>33</sup>

Reakcja Osterwy, rozłam wśród redutowców i brak nadziei na powrót dawnej, twórczej atmosfery przesądziły o decyzji Wiercińskiego. Postanowił rozstać się z Redutą. Ostatni raz wystąpił w *Księżciu Niezłomnym* latem 1927 w Katowicach.<sup>34</sup> Wraz z nim teatr opuściła grupa buntowników. To był cios dla Osterwy. Fakt i okoliczności odejścia tego najwierniejszego, nazywanego „orłem Reduty” miały szczególną wymowę, a uszczuplenie zespołu pogłębiło dezorganizację i utrudniło zwłaszcza akcje objazdowe. Tymczasem Wierciński nie porzucił myśli o teatrze eksperymentalnym. Szukał dla siebie i pozostałych secesjonistów miejsca pozwalającego na kontynuowanie poszukiwań artystycznych. Liczył, że ulokują się w Warszawie w Teatrze Praskim, który próbowali założyć Wiktor Brumer i Wilam Horzyca. Snuł plany o laboratorium teatralnym w Zakopanem. Żadnego z tych pomysłów nie udało się zrealizować. Ostatecznie młodych zwolenników nowości w sztuce przyjął Mieczysław Rudkowski, organizator i dyrektor poznańskiego Teatru Nowego im. Heleny Modrzejewskiej. Uprzedził, że dla utrzymania placówki konieczne będzie wprowadzenie do repertuaru sztuk kasowych i przyciągających publiczność występów gościnnych, ale równocześnie obiecał możliwość eksperymentowania. Słowo „eksperymentalny” pojawiło się nawet, na krótko, w nazwie. W skład kolegiального kierownictwa weszli: Jan Kochanowicz, Jerzy Kossowski, Rudkowski i Wierciński. Eksperymentalny Teatr Nowy zainaugurował sezon 17 września 1927 premierą *Snu* w inscenizacji Wiercińskiego. Program jako autora muzyki wymieniał – Edwarda Dziewulskiego, dekoracji –

<sup>33</sup> J. Zawieyski, op. cit., s. 19–20.

<sup>34</sup> Spektakl w Katowicach odbył się 19 VII 1927 podczas objazdu letniego. Zob. też przypis 12.



*Sen* w Teatrze Nowym, Poznań 1927. Obraz V – Biuro

Feliksa Krassowskiego, kostiumów – Krassowskiego i Galla. Iwo Gall pozostał w Wilnie. Krassowski wykorzystał jego projekty, ale poszedł dalej w kierunku deformacji, np. blaty stolików w biurze zamienił z kwadratowych na trójkątne, a kolorowe domki w obrazie II płynnie falowały. Świat stworzony na scenie był jeszcze bardziej zniekształcony w porównaniu z rzeczywistym. Wierciński zagrał Zielonego Pajaca, a Maria Wiercińska – Ewę, jak na Pohulance. Gallową w roli Dziewczynki zastąpiła Maria Malanowicz.

Redutowcy przetrwali w Poznaniu tylko do wiosny 1928. W kwietniu pod nazwą Scena Nowa wyruszyli w objazd, podczas którego prezentowali m.in. *Sen*. Odwiedzili Gniezno, Bydgoszcz, Toruń, Łódź, Ziemię Wschodnie, wystąpili w Warszawie i we Lwowie. Bardzo chcieli zaangażować się gdzieś razem od następnego sezonu, niestety okazało się to niemożliwe. Marię i Edmunda Wiercińskich oraz kilku redutowców zatrudnił Bolesław Gorczyński, kierujący Teatrami Miejskimi w Łodzi. Tam Wierciński po raz trzeci wystawił dramat Kruszewskiej, znowu z muzyką Dziewulskiego. Premiera miała miejsce 3 maja 1929, scenografię przygotował Konstanty Mackiewicz, układ tańców – Jacek Woszczerowicz. Mimo udziału nowych artystów, pozostała ta sama koncepcja przedstawienia. Z konieczności zmieniono obsadę, ale Zielonego Pajaca, będącego – można powiedzieć – znakiem firmowym inscenizacji, zagrał, jak zawsze, sam reżyser.

Wileński *Sen* był głośnym manifestem: protestem przeciw naturalizmowi, pokazem nowego teatru i wezwaniem do artystycznego rozwoju. Taką jego wymowę potęgowały sytuacja w Reducie przed premierą i wydarzenia po niej. Żadne następne przedstawienie Wiercińskiego nie miało charakteru demonstracji. W kolejnych latach artysta pozostawał w kręgu ekspresjonizmu i poszukiwań formalnych, nie porzucił eksperymentów, ale stopniowo je tonował. W *Maskach* Crommelyncka pokazał doskonale skomponowany tłum karnawałowy i wprowadził symbo-



liczne maski Życia, Czasu, Miłości, Szaleństwa, Głupoty i Śmierci. Bohaterów *Śniegu* Przybyszewskiego uczynił symbolami kosmosu i przypisał im kolory: białego śniegu, czerwonego ognia, brunatnej ziemi, błękitnego nieba i stalowego lasu. *Łyżki i księżyc* Zegadłowicza wystawił w sposób groteskowo-satyryczny na tle dekoracji w stylu plakatowym, z pełnymi rozmachem i barw scenami zbiorowymi. *Metafizykę dwugłowego cielęcia* potraktował eksperymentalnie, pokazując karykaturę teatru Witkacego.<sup>35</sup> W *Hinkemannie* Tollera<sup>36</sup> sprawnie operował światłem, jego natężeniem, aż do zaciemnienia, i kolorem, zbudował plastyczne sceny zbiorowe, a gazeciarzy ubrał w maski. Spektakl, wyraźnie ekspresjonistyczny, otwierał nowy rozdział w twórczości reżysera – teatr społeczny.

Edmund Wierciński zawsze dokładnie analizował własne realizacje sceniczne, widział ich zalety i wady i był wobec siebie niezwykle krytyczny. W tekście przygotowanym do eksternistycznego egzaminu reżyserskiego w czerwcu 1929, zatytułowanym *Credo*, omówił wszystkie swoje dotychczasowe przedstawienia. Szeroko skomentował pracę nad dramatem Kruszewskiej:

Forma stanęła tu bezapelacyjnie na pierwszym miejscu. Moje ujęcie *Snu* określiłbym jako ekspresyjno-deformacyjne. Większość aktorów była nieprzygotowana wewnętrznie i technicznie do tego sposobu gry – stosowałem więc często metodę narzucania. Część aktorów męczyła się, część odnosiła się nieufnie, ale większość pracowała z wielkim zainteresowaniem.

Mimo to dziś widzę, że dyscyplina reżyserska stosowana w *Śnie* nie może być metodą na dłuższą metę, bo forma ujęcia *Snu* była niemal wyłącznie wytworem mojej indywidualnej fantazji. Na ogół nie wyrastała ona z poszczególnych aktorów jako ich własna niekrępowana twórczość. To musiało ich męczyć. [...] Większość ich nie mogła samodzielnie rozwijać i indywidualnie uzupełnić danego im rysunku roli. Obfitość scen zespołowych zdecydowała ostatecznie o supremacji reżysera. Przyczyniło się to do konsekwentnej na ogół całości artystycznej, ale w rezultacie pchnęło mnie na drogę niebezpieczną. Dziś uważam, że konstrukcje formalne w teatrze muszą być najściślej związane z indywidualną twórczością aktora, który jest najważniejszym elementem teatru.<sup>37</sup>

W podsumowaniu egzaminacyjnej wypowiedzi jasno określił stosunek formy do utworu oraz zadanie reżysera i miejsce aktora w teatrze. W późniejszych tekstach rozwijał tę myśl. Na scenie starał się realizować przykazanie:

forma nie jako z góry narzucona koncepcja reżysera, lecz jako konsekwentnie wypływająca z danego utworu i ze swobodnego, zharmonizowanego przez reżysera współdziałania poszczególnych elementów organizmu teatralnego z aktorem na czele – konieczność artystyczna.<sup>38</sup>

Do kwestii roli aktora w teatrze powracał wielokrotnie. W latach trzydziestych zanotował:

<sup>35</sup> Wszystkie premiery w T. Nowym w Poznaniu, scen. F. Krassowski: *Maski* 18 X 1927; *Śnieg* 16 XII 1927; *Łyżki i księżyc* 19 I 1928; *Metafizyka dwugłowego cielęcia* 14 IV 1928.

<sup>36</sup> Prem. 15 II 1929 w T. Miejskich w Łodzi, scen. K. Mackiewicz.

<sup>37</sup> E. Wierciński, *Credo*, [w:] idem, *Notatki i teksty...*, s. 72–73.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 76.

Aktor jest artystą, którego jedną z najcenniejszych cech jest bezpośredniość wyrazu – a więc barwy muszą być własne [...]. Nie wolno pozbawiać aktora jego indywidualnego oblicza.<sup>39</sup>

Na Plenum Zarządu Głównego SPATiF-u w kwietniu 1952 mówił, że:

podstawowym materiałem w teatrze jest człowiek. Aktor.

On daje teatrowi najkonkretniejsze życie, on napędza żywą krwią postacie sceniczne. On nie tylko odczytuje i wyraża, ale uplastycznia i interpretuje myśli i idee autora. On własną osobowością i talentem daje postaciom autora indywidualny, niepowtarzalny kształt, stając się twórcą, na podobieństwo malarza-portrecisty, nieraz na miarę portrecistów największych. [...]

Jest jednak faktem oczywistym, że bez aktora autor i reżyser nie są w stanie zrealizować swoich dzieł na scenie oraz że aktor twórczy wprowadza do tych dzieł wartości odrębne, własne – nowe i odkrywcz.<sup>40</sup>

W *Credo reżyserskim* z 1937 Wierciński z większej perspektywy popatrzył na okres fascynacji ekspresjonizmem i formą. Nie zakwestionował potrzeby i sposobu wystawienia *Snu*, ale następne inscenizacje ekspresyjno-formalne ocenił krytycznie. Wskazał trzy istotne błędy: dominację reżysera, przerost formy nad treścią i wtłaczanie sztuk w z góry przyjęte inscenizacyjne schematy. Aby ich uniknąć konieczna jest równowaga wszystkich elementów widowiska i współpraca wszystkich artystów. „Reżyser powinien być możliwie wszechobecny, a jednocześnie możliwie ukryty, wtopiony w całość”.<sup>41</sup> Pracę nad spektaklem należy zaczynać od utworu i poznania autora, z tego ma się rodzić ostateczny kształt sceniczny. Odpowiednia forma ma służyć tekstowi, nie odwrotnie.

Każdy wybitniejszy autor ma swój styl i profil artystyczny. Odcyfrowywanie go to czynność pasjonująca, a zarazem ochrona reżysera od powtarzania samego siebie. Taka postawa wobec tekstu nie sprowadzi zagłady indywidualności reżysera; raczej przeciwnie, gdyż w ten sposób może on tylko rozszerzyć i wyostrzyć swoją wrażliwość artystyczną i zdolność wnikania w odrębności treści, stylu i formy różnych utworów i różnych autorów, nie wtłaczając ich w jedno, uniwersalne, ale wąskie koryto. [...]

Rezygnacja z wybujałego, apriorycznego koncepcjonalizmu reżyserskiego na rzecz najściślejszej współpracy z intencjami autora prowadzić winna do tego, że reżyser staje się jakby zastępcą autora, przemawia w jego imieniu, interpretuje i rozwija dalej jego dzieło, dając mu formę sceniczną organicznie wyrastającą z jego twórczości.<sup>42</sup>

Stosunek do utworu i autora, podejście do aktora determinowały sposób pracy Wiercińskiego i przekładały się na efekty sceniczne, coraz wyraźniej i piękniej.

<sup>39</sup> E. Wierciński, *Reżyseria – zasady*, [w:] idem, *Notatki i teksty...*, op. cit., s. 140.

<sup>40</sup> E. Wierciński, *Spadkobiercy idei Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] idem, *Notatki i teksty...*, op. cit., s. 233–234.

<sup>41</sup> E. Wierciński, *Credo reżyserskie*, [w:] idem, *Notatki i teksty...*, op. cit., s. 117. Tekst napisany na zamówienie Jana Lorentowicza, pracującego nad książką *Teatr Polski w Warszawie 1913–1938* (wyd. Warszawa 1938), jego fragmenty Lorentowicz zacytował.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 118.

Był mądrym przyjacielem aktora, uznawał go za pełnoprawnego i niezbędnego uczestnika procesu twórczego. Jak wspomina Zofia Małynicz, Klitemnestra w niezapomnianej *Elektrze* Giraudoux:

wyzwał w aktorze najszlachetniejszy, bezinteresowny stosunek do sztuki. Był również jednym z tych reżyserów, który przyznawał aktorowi naczelną rolę w realizacji przedstawienia, co w dobie przerostu niekiedy roli reżysera lub scenografa jest rzeczą godną podkreślenia i zastanowienia głębszego [...]. Nie dość na tym – Wierciński reżyser, sam będąc aktorem rozumiał ambicję aktora, który chciał być nie tylko wykonawcą koncepcji reżysera, ale chce być współtwórcą tej koncepcji.<sup>43</sup>

Określenie Wiercińskiego – „odcyfrowywanie autora” przypomniła Leonia Jabłonkówna i pokazała, jak stosował tę metodę. Precyzyjnie analizował nie tylko wystawiany dramat, ale także inne dzieła i biografię twórcy. Cechowała go pasja poznawcza. Prowadził studia nad epoką, zasięgał opinii historyków, badaczy literatury i językoznawców. Dbął o najdrobniejsze szczegóły, a jednocześnie umiejętnie wydobywał ogólny ton dzieła.

Przy całej swej głębokiej lojalności w stosunku do tekstu, potrafił on jednak stworzyć swój odrębny, niepowtarzalny styl wypowiedzi realizacyjnej, formę, która w odczuciu odbiorców stawała się zjawiskiem indywidualnym, odbijającym każdorazowo jego własną osobowość artystyczną.<sup>44</sup>

Wierciński uważał, że „*Sen* ma znaczenie w ogólnym rozwoju teatru polskiego. Ale jako zjawisko przejściowe, chociaż konieczne. Etap”.<sup>45</sup> Miał też znaczenie dla samego artysty. Ten spektakularny bunt rozpoczynał jego artystyczną podróż, przez doświadczenia ekspresyjno-formalne, teatr społeczny i neorealizm, do takich wybitnych inscenizacji, jak *Elektra*, *Cyd* czy *Lorenzaccio*, do wielkiego teatru poetyckiego. Był początkiem drogi od prymatu formy do syntezy.

---

<sup>43</sup> Z. Małynicz, „*Tak wiele ubyło...*”, „Teatr” 1956 nr 1, s. 11. Prem. *Elektry* odbyła się 16 II 1946 na Scenie Poetyckiej w T. Wojska Polskiego, scen. T. Roszkowska, muz. R. Palester. Małynicz grała u Wiercińskiego także m.in.: Eleonorę w *Cydzie* Corneille’a–Wyspiańskiego, prem. 8 I 1949 (wznow. 3 VII 1954); Marię Soderini, matkę Lorenza w *Lorenzacciu* Musseta, prem. 25 VI 1955. Obie prem. w T. Polskim w Warszawie, scen. T. Roszkowska, muz. W. Lutosławski.

<sup>44</sup> L. Jabłonkówna, *Twórca z wewnętrznej konieczności*, „Teatr” 1956 nr 1, s. 7.

<sup>45</sup> Cyt. za: S. Srebrny, *Ze wspomnień o Edmundzie Wiercińskim*, op. cit., s. 651. Zob. przypis 2.