

Teatr niemiecki w pismach i praktyce teatralnej Łesia Kurbasa Przykład *Edypa Króla*

German Theatre in the Writings and Theatrical Practice of Les Kurbas. An Example of *King Oedipus*

Summary

The article attempts to trace the influence of German drama and theatre on the theatrical thought and practice of the Ukrainian director Les Kurbas. His writings provide much evidence that he was very well versed in contemporary German drama and theatre. Using this knowledge, however, he wanted to transform it into his own stage solutions. Kurbas's artistic independence was shown using the comparative method. The performance of *King Oedipus* directed by Max Reinhardt and Kurbas is compared. The basic materials come from the extensive edition of Les Kurbas's theatrical writings in Polish.

129

Keywords: German drama and theatre versus Les Kurbas's theatre; *King Oedipus* by Sophocles directed by Les Kurbas; Max Reinhardt versus Les Kurbas – a comparatist study.

W wydanej w 2021 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w ramach projektu *Odzyskana awangarda* obszernej (liczącej niemal 500 stron) antologii pism teatralnych Łesia Kurbasa pod redakcją Anny Korzeniowskiej-Bihun można prześledzić zainteresowania tego wybitnego ukraińskiego twórcy współczesnym mu życiem teatralnym w innych krajach. Oczywiście najwięcej rozważań poświęcił Kurbas teatrowi rosyjskiemu / radzieckiemu, którym się inspirował, z którym starał się konkurować i od którego starał się uniezależnić. Stosunkowo niewiele zapisków odnosi się do teatru polskiego i polskich twórców. Kolejne jego życia sprawiły natomiast, że posiadał dobrą orientację w sprawach dramatu i teatru niemieckojęzycznego, którym się inspirował, czerpał z niego rozwiązania praktyczne i je przetwarzał, nadając im na scenie nową postać.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, 90-226 Łódź, ul. Pomorska 171/173, malgorzata.leyko@uni.lodz.pl

To trwające wiele lat zainteresowanie teatrem niemieckojęzycznym wiązało się niewątpliwie z dwuletnim okresem studiów spędzonym w Wiedniu. W latach 1907–1908 Kurbas studiował filozofię na Uniwersytecie Wiedeńskim i zapewne obracał się w środowisku intelektualistów i artystów. W okresie modernizmu w Wiedniu czynnych było ok. 600 kawiarni, z których więcej niż 20 pełniło rolę swego rodzaju instytucji kulturalnych, gdzie spotykali się uczeni, krytycy, pisarze, malarze, muzycy, aktorzy. Mieli w nich swoje stałe stoliki m.in. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Karl Kraus, Gustav Mahler, Sigmund Freud (Csendes, Opll, 2006, 250–257). Mieszkając w Wiedniu, bywa się w kawiarniach, więc i Kurbas musiał je odwiedzać, poznając tam twórców nowej sztuki.

Mieszkając w Wiedniu, bywa się także w teatrach, zwłaszcza w Burgtheater, który jest głównym salonem miasta. W czasie pobytu tam Kurbasa dyrektorem Burgu był Paul Schlenther, który prowadził teatr na dobrym wyrównanym poziomie, a w jego repertuarze kanon klasyczny równoważyły sztuki najnowsze. Sam jako reżyser zasłynął sensacyjnym przedstawieniem *Don Carlosa* Friedricha Schillera (1905), granym najpierw w ciągu dwóch wieczorów, a następnie jako sześciogodzinny maraton, utrzymywany w repertuarze do 1917 r. Być może oglądał go także Kurbas. Niewątpliwie podziwiał na scenie Josefa Kainza, który powrócił do Wiednia z Berlina w 1899 i wraz z tytułem Hofschauspieler otrzymał angaż w Burgtheater. Można przypuszczać, że ukraiński student poznał osobiście Kainza w jednej z wiedeńskich kawiarni, co zapoczątkowało lekcje aktorstwa, jakie u niego pobierał. Ale artystyczny Wiedeń początku XX wieku to także Wiedeń wywrotowy, skandalizujący, eksperymentujący. Świadczy o tym chociażby premiera *Mordercy, nadziei kobiet* Oskara Kokoschki w tamtejszej Kunstgewerbeschule, która w 1907 zelektryzowała mieszczańskie i zachowawcze środowisko tego miasta, zapowiadając ekspresjonizm, tak ważny w późniejszej twórczości Kurbasa. Na scenie Volkstheater oglądał *Przebudzenie się wiosny* Franka Wedekinda i dramat Maxa Halbego *Młodość*, który sam później we własnym przekładzie zrealizował w Młodym Teatrze. Sądzę zatem, że jego wielomiesięczny pobyt w Wiedniu dał mu doskonałą znajomość języka, orientację w środowisku artystycznym i świadomość nowych nurtów w sztuce, które procentowały w jego późniejszej praktyce teatralnej. Dowodzi tego choćby fakt, że w swoich pismach Łeś Kurbas wymienia ponad trzydzieści nazwisk współczesnych mu dramatopisarzy, reżyserów i scenografów oraz krytyków teatralnych niemieckiego obszaru językowego. Najlepszym świadectwem doskonałej orientacji ukraińskiego reżysera w bieżącej niemieckiej twórczości dramaturgicznej jest artykuł *Nowy dramat niemiecki* (Kurbas, 2021, 443–452), w którym na podstawie teatralnej prasy niemieckiej z 1918 roku dokonał przeglądu

i oceny najnowszej twórczości dramatycznej w Niemczech w sytuacji, gdy z powodu działań wojennych między „tu” i „tam” powstała granica nie do pokonania. Kurbas z pasją wkracza w ten świat niespokojnego, kipiącego żywiołu. Podkreśla wielką dynamikę niemieckiej twórczości scenicznej w chwili dziejowego przełomu, większą niż w Rosji wolność eksperymentowania i tolerancję dla prób debiutujących autorów. Dostrzega tam nie pojedynczych autorów, lecz całe pokolenie młodych twórców: „Pokolenie – mimo wojennych granic – bardzo nam bliskie” (Kurbas, 2021, 444). Tę dynamikę nowego dramatu niemieckiego przeciwstawia Kurbas sytuacji na Ukrainie, „gdzie wszystko przysypane jest stęchłym, śmierdzącym cukrem sentymentalizmu i zmoskwiczałej duszy inteligenckiej?” (Kurbas, 2021, 444). Dalej zwraca uwagę na prężny nurt ekspresjonizmu i omawia twórczość Augusta Stramma, Waltera Hasenclevera, Paula Kornfelda, Hansa Fischera, Rolfa Laucknera, piszącego po niemiecku Maxa Broda, Fritza von Unruha, Georga Kaisera, Antona Wildgansa, Reinharda Goehringa i kilku innych. Krótkie analizy dramatów świadczą o dobrej orientacji w bieżącej twórczości dramatycznej, która mimo wojny, a może właśnie jako protest wobec niej, płynie szerokim strumieniem. Kurbas kończy sarkastycznie: „Zdrowy i żywotny naród ci Niemcy. Jednym słowem: «Zgniły i zacofany Zachód»” (Kurbas, 2021, 452).

Te końcowe słowa świadczą o tym, że proniemieckie sympatie Kurbasa mogły być niechętnie widziane przez sowiecką propagandę. Mimo to w swoich kolejnych teatrach wprowadzał do repertuaru dawniejszy i nowy dramat niemiecki, począwszy od utrzymanej w stylu naturalistycznym *Młodości* Maxa Halbego (1917), przez dramat Franza Grillparzera *Biada kłamcy* (1918) inscenizowany w stylu *commedia dell'arte*, sztukę ekspresjonistyczną Georga Kaisera *Gaz* (1923), *Woyzecka* Georga Büchnera (1926) czy *Dzwon zatopiony* Gerharta Hauptmanna wystawiony w reżyserii Hnata Jury (1918).

Łeś Kurbas odwiedzał Niemcy przynajmniej dwukrotnie – w 1914 roku, kiedy podróżował do Berlina i Monachium. Następna kilkutygodniowa podróż odbyta wiosną 1927 roku obejmowała oprócz Berlina, Hamburg, Norymbergę, Weimar, Monachium i Marburg, gdzie oglądał *Deutsche Theaterausstellung*. Zdając relację z tych wojaży (Kurbas, 2021, 469–471) żałował, że Niemcy tak niewiele wiedzą o teatrze ukraińskim, dlatego stawiał sobie za cel wzajemne zbliżenie między twórcami teatralnymi obu krajów. Interesował się teatrami Reinhardta, Jessnera i Piscatora, ale jego uwagę przyciągał także system organizacji scen niemieckich, wśród których znajdowały się – oprócz teatrów prywatnych – także instytucje współfinansowane przez państwo oraz sceny robotnicze utrzymywane przez stowarzyszenia i organizacje kulturalne. „Ogólnie rzecz ujmując,

nowatorstwo zagościło obecnie niemal we wszystkich teatrach. Nawet niektóre operetki wystawiane są w stylu konstruktywistycznym” (Kurbas, 2021, 470) – pisał w swoim sprawozdaniu. O ile wiedeńskie studia były optymistycznym otwarciem kreatywnej drogi teatralnej Kurbasa, o tyle rok 1933 przyniósł tragiczne w swojej konsekwencji oskarżenie Kurbasa o szpiegowanie na rzecz Austrii i udział w spisku. Co bardziej zaskakuje, to fakt, że Kurbas – o czym pisze Chojak – przyznał się do zarzutów i w 1937 roku został stracony (Chojak, 1996, 62).

W niniejszym krótkim tekście trudno odnieść się do wszystkich przedstawień inspirowanych teatrem niemieckim, dlatego warto skupić się na jednym dokonaniu Kurbasa. Nie chodzi tu wprawdzie o inscenizację dramatu niemieckiego, ale inscenizację tragedii greckiej Sofoklesa *Edyp król*. Niemiecka realizacja tej sztuki w 1910 roku przez Maxa Reinhardta była wydarzeniem przełomowym w teatrze niemieckim, gdyż zaprezentowana została w nowej konwencji teatru masowego. Jeśli podejmuję się tutaj porównania przedstawienia niemieckiego i ukraińskiego, to dlatego, że jestem przekonana, że Kurbas, inspirując się teatrem niemieckim, dostrzeżone tam rozwiązania przetwarzał i wpisywał we własny program „narodowej europejskości”, w którym postulował „zwrot wprost do Europy i wprost do siebie. Bez pośredników i bez autorytatywnych wzorów” (Kurbas, 2021, 50).

Przedstawienie *Edypa króla* (*Tzar Edip*) Sofoklesa zrealizował Kurbas z zespołem Młodego Teatru w Kijowie w 1918 roku i było to pierwsze wystawienie tragedii greckiej w języku ukraińskim w przekładzie Iwana Franki. Premiera otwierała drugi sezon Młodego Teatru, ale próby rozpoczęto dwa lata wcześniej, gdyż Kurbas szukał współczesnych środków na ożywienie antycznej tragedii greckiej. Jako reżyser pracował z aktorami przede wszystkim nad wyrazistością i precyzją słowa, a rytm wypowiedzi aktorów ćwiczył stosując metronom, uzyskując w ten sposób celowo zdystansowaną zbiorową wypowiedź. Organizację przestrzeni i dekoracje powierzył Anatolijowi Petryckiemu, zaś do reżyserii ruchu zaangażował tancerza Mikhaïla Mordkina. Zanim jednak przyjrzymy się bliżej scenicznym rozwiązaniom Kurbasa, warto krótko przypomnieć inscenizację Maxa Reinhardta, która na początku drugiej dekady XX wieku zyskała rozgłos w całej niemal Europie. Pozwoli to uchwycić oryginalne decyzje ukraińskiego reżysera i zastosowane przetworzenia.

Premiera *Króla Edypa* w opracowaniu dramaturgicznym Hugo von Hofmannsthal’a i reżyserii Maxa Reinhardta odbyła się w 1910 w berlińskim Cyrku Schumann’a. Już sam wybór miejsca, w którym literatura „wysoka” prezentowana była w „niskiej” przestrzeni cyrku prowokował krytyków do stwierdzeń, że przedstawienie przesiąkło zapachem manéżu. Był to jednak celowy wybór reżysera, wpisujący się w jego program

„teatru dla pięciu tysięcy”, widowisk dla wielkiej publiczności. Miało to być przedstawienie rozgrywające się w wielkiej przestrzeni, z udziałem 500 statystów wprowadzonych pomiędzy widzów, a ich emocje miały się przez tę bliskość udzielać publiczności. Przy wielkiej liczbie widzów miały zanikać reakcje jednostkowe i przez wspólne przeżycie powstawać miała wspólnota. Reinhardt interpretował *Króla Edypa* jako tragedię zbiorowości, która ze skargą z powodu nękających ją nieszczęść, plag, zaraz przychodzi pod pałac Edypa, prosząc o wskazanie ich przyczyn i uwolnienie od nich.

Już w prologu pojawiły się te środki inscenizacyjne, z których Reinhardt zbudował całe przedstawienie: niezmienna przestrzeń sceniczna przyporządkowana poszczególnym grupom postaci, światło, muzyka i efekty akustyczne, melodyczny pomruk tłumu i ‘gest zbiorowy’ przedłużający działanie słów protagonistów. Ich konsekwentne stosowanie w przebiegu całego widowiska nadało mu spójność i rytmiczną harmonię. Każdy element kreujący rzeczywistość sceniczną pojawiał się w najprostszej, najbardziej podstawowej formie i dopiero jego komponowanie z innymi elementami składało się na ostateczny wyraz danej kwestii czy sceny (Leyko, 2002, 91).

Przestrzeń gry podzielona została na proscenium przed pałacem, na którym pojawiali się protagoniści, połączone schodami – miejscem działania chóru – z placem, który wypełniał tebański tłum. Chór stanowiło 27 Starców, którzy podzieleni na trzy grupy byli pośrednikami między protagonistami a tłumem. Reinhardt szczególnie precyzyjnie zrytmizował wypowiedzi chóru, które stawały się dialogiem między głosem zbiorowym (trzy chóry) i solistami (przewodnicy chórów). Niektóre partie rozpisywał na kilka głosów i zestrajał je ze sobą. Ważny element stanowiły także szepty, skargi, zawodzenia, pomruki i westchnienia, które układały się w akustyczne tło wydarzeń.

Po niebywałym sukcesie, jaki odniosło to przedstawienie w wielu miastach niemieckich, zespół Deutsches Theater odbywał w latach 1911–1912 tryumfalne *tournée* po Europie. Przy okazji występów¹ w Moskwie 3 kwietnia 1912 w Cyrku Nikitina przedstawienie pokazano także w trzech miastach ukraińskich: w Charkowie (11 kwietnia 1912), Odessie (14 kwietnia 1912) oraz w Kijowie (16 kwietnia 1912) w Cyrku Hippo-Palace. Dalsze pokazy w ramach tego *tournée* odbyły się 6 i 7 maja 1912 w Warszawie. O tych przedstawieniach wiemy nieco więcej (Taborski, 1978), co pozwala sądzić, że także w przedstawieniach danych na Ukrainie w roli tytułowej wystąpił Aleksander Moissi, jako Jokasta – Mary Dietrich, a dla oddania wrażenia wielkiego tłumu zaangażowano 300 statystów.

¹ Po raz pierwszy w Rosji pokazywano *Króla Edypa* w Petersburgu w Cyrku Ciniselli 25 marca 1911.

Czy któreś z tych przedstawień mógł oglądać Łeś Kurbas? Można przypuszczać, że tak, ale w swojej realizacji wychodził z całkiem innych założeń i nie zamierzał tworzyć widowiska masowego, zrealizowanego z wielkim rozmachem, w dużej przestrzeni i z liczną obsadą, lecz szedł w stronę przedstawienia kameralnego, skupionego na słowie, i monumentalnego w swoim wyrazie. Podjęcie pracy nad *Edypem królem* uzasadniał Kurbas w sposób następujący:

Uznaliśmy i postanowiliśmy, że w sztuce rzeczą główną jest styl. Że z nim wiąże się wszystko inne. Że wszystko od niego zależy, że jest on warunkiem dla gestu, słowa, tonu, rytmu. Że zrozumienie go i wyczucie daje punkty oparcia dla pracy nad środkami artystycznego wyrazu aktora. Że im dalej w historię sztuki, tym jest on bardziej złożony, trudniejszy do zrozumienia. I dlatego rozpoczęliśmy pracę od starogreckiego *Edypa króla* (Kurbas, 2021, 51–52).

Nad przedstawieniem pracowano w atmosferze rewolucji lutowej 1917 roku – dokonujących się przemian społecznych, walki o niezależność Ukrainy i protestów obywatelskich. Kurbas uważał jednak, że lepiej przyczyni się do budowy nowego państwa robiąc to, co potrafi najlepiej – tworząc sztukę, bez angażowania się bezpośrednio w ruch obywatelski. W 1925 w tekście *Teatr i widz* Kurbas powracał do pracy nad *Edypem* i podkreślał sposób wyrażenia momentu psychologicznego: „Słowa, porównania tak zostały ułożone, że widz nie widział samego przeżywania, było tylko aluzją, pewnym umownym znakiem, pozwalającym odczuć to, co się za nim kryje – wielkie przyczyny, które doprowadziły do nieszczęścia” (Kurbas, 2021, 174). Opracowując tragedię Sofoklesa w przekładzie Iwana Franki szukał środków stylizacji, która miała się przejawiać w organizacji wypowiedzi słownych oraz w warstwie plastycznej. Za konstytutywną cechę tragedii antycznej uznawał Kurbas tkwiącą u podstaw akcji wiarę w przeznaczenie, nieuchronność losu każdej jednostki, jednak uważał, że takie przekonanie nie jest już powszechne w XX wieku. Nie podważając tego jednak jako mechanizmu napędzającego bieg zdarzeń, akcentował raczej bardziej aktualny element tragedii greckiej, jakim jest aspekt zbiorowości reprezentowanej przez chór:

(...) obecność chóru – kolektywu działającego, który nie tylko występuje jako przedstawiciel ludu, ale jest także ‘słowem autora’, wyjawiającym jego myśl z powodu takiego a nie innego zdarzenia lub czynku. Reżyseria inscenizacji tragedii greckiej zna kilka zasad ukazywania chóru. My, zachowując liczbę uczestników chóru, którzy występowali w greckim teatrze antycznym (od dwunastu do czterdziestu), eksponujemy ich jako jedyny kolektyw działania masowego, który będzie przemawiać i poruszać się *unisono*. Tak więc trzeba nam uzyskać taki sposób mówienia, by słowa chóru brzmiały jak jedna monolityczna całość (Kurbas, 2021, 243).

Poszukiwanie odpowiednich środków ekspresji słownej i wyćwiczenie perfekcyjnego sposobu ich zastosowania wypełniło niemal cały dwuletni okres prób, podobnie jak trening cielesny, który – zwłaszcza podczas letnich ćwiczeń warsztatowych w Odessie w 1918 – nastawiony był na rozwinięcie plastyki ciała i sprawność rytmiczną.

Niezależnie od tego, że Kurbas, podobnie jak Reinhardt, położył akcent na tragedii zbiorowości, osiągał to znacznie skromniejszymi środkami. W jego przedstawieniu wspólnotowość tragedii ludu tebańskiego nie była wyrażana przez kilkusetosobowy tłum, lecz wpisana została w kwestie chóru składającego się z czterech par kobiecych i trzech par męskich. Podczas gdy w berlińskim przedstawieniu statyści mieli posługiwać się zróżnicowanym gestem i ruchem oddającym różnorodność zbiorowości, a chór przyjmował raczej statyczne pozycje na schodach przed pałacem, to w kijowskim widowisku wykorzystano wspólny rytm mowy i ruchów wszystkich członków chóru, co miało podkreślać ich zgodność i jedność. Dzięki temu Kurbas eksponując chór, ustawił go w centrum tragedii i uczynił głównym aktorem. Na zdjęciach z tego przedstawienia widać symetrycznie rozłożone gesty i układ ciała poszczególnych chórzystów ustawionych z przodu proscenium. Tak jak zorkiestrowane były wypowiedzi chóru, w których poszczególne głosy łączyły się w zbiorową rytmiczną recytację, tak samo zestrojona była wyrazistość gry ciałem aktorów. Plastyczny efekt podkreślały jednolite kostiumy w postaci białych, ułożonych w pionowe fałdy tunik, krótszych dla mężczyzn, nieco dłuższych dla kobiet. Wyraźnie odróżniały się od barwnych, znacznie bardziej ozdobnych, wielowarstwowych szat postaci królewskich.

Zasadniczą różnicę w porównaniu z przedstawieniem Reinhardta stanowiła organizacja przestrzeni. Stosunkowo płytka scena z tyłu zamknięta była malowaną kurtyną rozciągającą się za pięcioma kolumnami, na których opierała się belka stropowa. Bliżej publiczności, po obu stronach sceny, znajdowały się dwie kolumny od góry przykryte belką. W ten sposób powstawała niewielka scena tylna, przed którą znajdowało się wąskie proscenium, a z niego kilka schodów rozciągających się na całej jego długości prowadziło na wolną przestrzeń na poziomie widowni. W ten sposób powstawały trzy plany gry: płytka scena tylna, wąskie proscenium i teren przed widownią. Taka organizacja przestrzeni scenicznej jest doskonałą realizacją idei sceny reliefowej Georga Fuchsa (Fuchs, 2004). Powstała ona jako kontrpropozycja wobec sceny pudełkowej z dekoracją iluzjonistyczną, wprawdzie nie przyjęła się powszechnie w praktyce teatralnej, ale w prowadzonym przez Fuchsa od 1908 roku Künstler-Theater w Monachium była wykorzystywana w wielu przedstawieniach. Zasadą jej był stały układ dekoracji dopełnianych pojedynczymi elementami (rośliny, zasłony)

i kompozycja ruchu aktorów nie poprzez zbliżanie bądź oddalanie się od publiczności, lecz w stałej bliskości widzów po liniach równoległych do krawędzi proscenium. Najważniejszą zaletą tego typu sceny była ciągła bliskość aktora wobec widzów. Fuchs uważał aktora za pośrednika, który przekształca dramat dzięki „rytmice cielesnej” w „rytmikę ducha”. Scena reliefowa przez swoją oszczędność ornamentacyjną miała także pozwolić na zachowanie jedności stylu.

Na podstawie zdjęć z przedstawienia *Edypa króla*² można odtworzyć zasadę korzystania przez Kurbasa z trójdzielnej przestrzeni sceny reliefowej. Spotkanie Edypa (w tej roli wystąpił sam Kurbas) z Terezjaszem (Semen Semdor) odbywa się na krawędzi proscenium i schodów; pozwala to sądzić, że Terezjasz wchodząc na scenę od strony widowni, przybywa spoza Teb. Tutaj także rozgrywa się spotkanie Edypa z Pasterzem (Hnat Jura). Podobnie zaaranżowana została końcowa scena, w której oślepiiony Edyp stoi poniżej schodów, co oznacza, że opuszcza Teby, zaś Kreon z Antygoną i Ismeną (w tych rolach kilkuletnie dziewczynki), żegnającymi ojca, stoją na schodach. Natomiast rozmowa Edypa z Jokastą, w której król odkrywa swoją winę, rozgrywa się na scenie tylnej, pomiędzy kolumnami. Sceny z udziałem chóru³ prowadzone były z kolei w przestrzeni tylnej i proscenium, a chórzyści bądź tworzyli plastyczny układ (postaci w centrum sceny przyjmowały pozycje niskie, natomiast po bokach sceny stały), bądź byli ustawieni wzdłuż proscenium. Chór zawsze tworzył układ symetryczny w stosunku do ołtarza znajdującego się w centrum sceny. Pozycja ciała wykonawców i gesty są zawsze podporządkowane zasadzie lustrzanego odbicia, co w intencji reżysera miało podkreślać rytm wypowiedzianych słów.

Zrealizowane przez Kurbasa przedstawienie *Edypa króla* miało charakter odważnego eksperymentu w stosunku do ówczesnej praktyki teatru ukraińskiego, który opierał się na tradycyjnych konwencjach realistycznych w scenografii i kostiumach oraz psychologicznego kreowania postaci scenicznych. Przede wszystkim zamiast zmiennych dekoracji malowanych stworzył przestrzeń architektoniczną zaprojektowaną przez Petryckiego. Przez cały czas obraz sceny, który wyznaczały pionowe linie kolumn i poziome linie schodów pozostawał niezmienny, lecz dzięki dynamicznie zmieniającemu się przestrzennemu ustawieniu protagonistów i reliefowemu układowi chóru nie nużyło to widzów. Ważną innowacją Kurbasa było także zniesienie granicy między przestrzenią gry a przestrzenią obserwacji, kiedy postaci wchodziły na scenę lub opuszczały ją w bezpośredniej

² <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CM%5CO%5CMolodyiTeatr.htm> (dostęp: 4.02.2022).

³ Na organizację ruchu chóru w tym przedstawieniu zwracała uwagę Hanna Veselovska (2018, 169–170).

bliskości widzów. W ten sposób Kurbas osiągnął najważniejszy postulat Georga Fuchsa – zbliżenia wykonawców i odbiorców oraz umożliwienie bezpośredniego przepływu napięć i emocji ku publiczności.

W tym przedstawieniu Kurbas dążył do skomponowania wszystkich elementów widowiska i środków wyrazu jako jednolitej całości stylistycznej. Czynnikiem, na który kładł szczególny nacisk i który pozwolił na osiągnięcie tego celu, był rytm jako dominująca zasada porządkująca warstwę słowno-akustyczną, zachowania cielesno-gestyczne wykonawców oraz plastykę działań scenicznych. W *Edypie królu* pojawiła się zapowiedź nowego typu aktora, który nie wczuwa się w psychologię i emocje odgrywanej postaci, lecz osiąga obiektywizację i dystans dzięki całkowitej kontroli nad ciałem i słowem.

Bruno Chojak, pierwszy polski tłumacz i popularyzator myśli i dzieła Łesia Kurbasa, napisał o *Edypie królu*: „to (...) przedstawienie staje się wydarzeniem niebywalej wagi w historii teatru ukraińskiego, gdyż sumuje się w nim już ogromne doświadczenie Kurbasa jako reżysera i aktora” (Chojak, 1996, 59).

Bibliografia

- Chojak, B. (1996). *Łeś Kurbas*, Konteksty, 3–4.
- Csendes, P., Opll, F. (red.). (2006). *Wien. Geschichte einer Stadt*. T. 3: *Von 1790 bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau Verlag.
- Fuchs, G. (2008). *Scena przyszłości*. Przekł. i wybór Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kurbas, Ł. (2021). *Pisma teatralne*. Wybór, opracowanie i redakcja Anna Korzeniowska-Bihun, przekł. Bruno Chojak, Marta Kacwin-Duman, Anna Korzeniowska-Bihun. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Leyko, M. (2002). *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Taborski, R. (1978). *Gościnne występy teatru Maxa Reinhardta w Warszawie w 1912 roku*, Przegląd Humanistyczny, z. 7–8, 35–41.
- Veselovska, H. (2018). *The movement of bodies: gender issues in Ukrainian avant-garde theatre*. W: *Reclaimed avant-garde: Species and Stages of avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe*, Z. Imre, D. Kosiński (eds). Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.