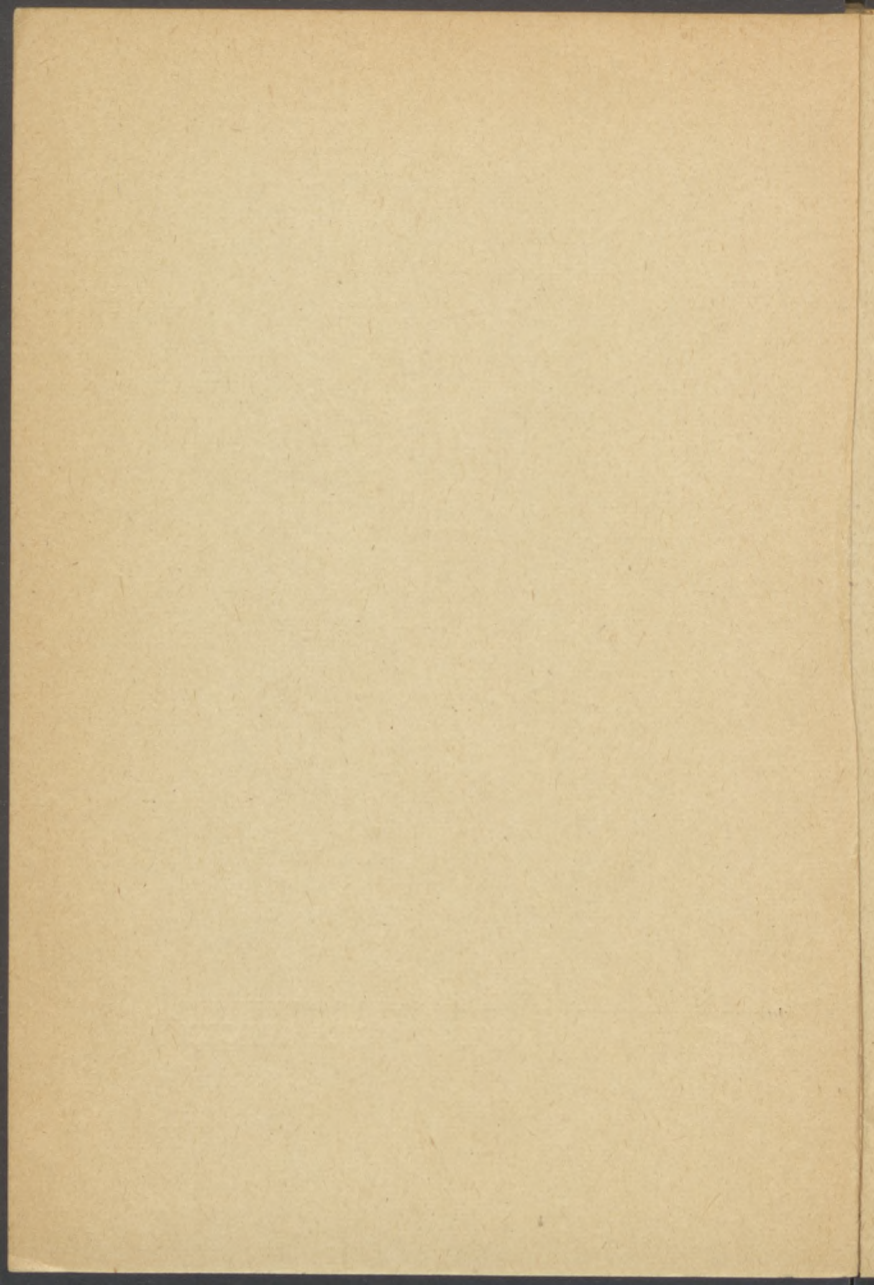


MIECZYŚLAW RULIKOWSKI

PRZYSZŁE
TEATRY W WARSZAWIE

PANSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY



MIECZYŚLAW RULIKOWSKI

PRZYSZŁE
TEATRY W WARSZAWIE

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Przedruk i odbitka z miesięcznika „Teatr“
(R. II Nr 7/8, R. III Nr 1/2).

2.16.40/48



Druk PWZG Warszawa, Tamka 3. Nr zam. 908. B-516²⁶
VII.1948.

I

Czeka nas zadanie niezwykle, zadanie, wobec jakiego ani u nas, ani w którymkolwiek kraju nie stało jeszcze ani jedno z przeszłych pokoleń: mamy niemal jednocześnie, gdyż w ciągu niewielu lat, odbudować, głównie jednak wznieść od nowa kilkanaście teatrów. Rozpoczęcie, kolejność i tempo tej ogromnej pracy będą zależały od postępów w odbudowie Warszawy i od związanych z tym warunków, przede wszystkim od szybszego lub powolniejszego wzrostu liczby jej mieszkańców. Ale niezależnie od tego, kiedy do tej pracy będziemy mogli przystąpić, musimy już teraz zdawać sobie sprawę z przypuszczalnych w niedalekiej przyszłości potrzeb w tym zakresie, obmyśleć sposoby finansowania budowy i wyznaczyć miejsca, w których te teatry staną. Ta sprawa jest najpilniejsza, gdyż wymaga uzgodnienia z planami zabudowy poszczególnych dzielnic, a w tych planach, zanim zostaną zatwierdzone, muszą być zarezerwowane pod budowę teatrów ściśle określone parcele. Niejedna z nich może będzie czekała kilka-

naście lat na rozpoczęcie robót, otoczona wcześniej wzniesionymi gmachami, nie można jednak dopuścić do tego, abyśmy przez zaniedbanie teraz tej sprawy byli zmuszeni w przyszłości porzucić na nieodpowiednich placach.

Czynności wyznaczenia miejsc pod budowę teatrów musi przewodniczyć myśl o systemie, według którego chcemy dokonać rozmieszczenia ich na obszarze naszej stolicy. Zagadnienie to sprowadza się do dwóch głównych możliwości, których przykłady znajdujemy w dwóch wybitnie teatralnych miastach o bogatej pod tym względem tradycji, jakimi są Paryż i Wiedeń. Oczywiście nie będziemy ich naśladowali we wszystkim, gdyż żaden wzór nie nadaje się w całości do skopiowania w warunkach innych, niż te, w których on sam powstał. Warunki zaś w Warszawie są nie te same, co w Paryżu i Wiedniu, musimy przeto liczyć się z nimi i przy planowaniu rozmieszczenia teatrów w naszej stolicy kierować się względami na jej potrzeby. Warszawa, nawet rozwijając się — zgodnie z przepowiednią Lessepsa — jako pierwszorzędno znaczący punkt tranzytowy handlu zagranicznego, nigdy nie będzie wielkim ośrodkiem międzynarodowego ruchu turystycznego i jej życie teatralne — zwłaszcza przy nowym układzie stosunków społecznych — nie ulegnie takiemu, jak we francuskiej metropolii, skomercjalizowaniu, błędem byłoby więc tworzenie w śródmieściu skupiska podobnego temu, jakie

istnieje w Paryżu, gdzie dziewięć dziesiątych ogólnej liczby teatrów dramatycznych i lirycznych znajduje się w sześciu stanowiących środek miasta okręgach, a i tutaj, na przestrzeni mniej więcej 4 km kw., nie są one rozproszone, lecz, przeciwnie, zgrupowane przy Wielkich Bulwarach lub w bliskim ich sąsiedztwie. Taki stan rzeczy, zapoczątkowany przy końcu XVIII w. i świadomie podtrzymywany w ciągu dalszego procesu rozwojowego, z krótką tylko przerwą w epoce olbrzymich reform urbanistycznych Haussmanna, ma swoje uzasadnienie w kalkulacjach handlowych, które opierają się głównie na frekwencji widzów, rekrutujących się w znacznie mniejszym stopniu spośród mieszkańców miasta, w większym natomiast z przyjezdnych z prowincji i cudzoziemców.

W Wiedniu ten wzgląd nie gra takiej roli, gdyż w tym wielkim mieście prowincjonalnym (jak trafnie nazwano naddunajską stolicę) ruch turystyczny zawsze był bez porównania mniejszy niż nad Sekwaną. Toteż tutaj budowano teatry nie dla zjeżdżających na krótko gości, lecz dla swoich, z myślą o nich i w chęci zaspokojenia ich powszechnie znanej potrzeby rozrywki. Pamiętano przy tym i o ich wygodzie, starano się więc, aby skłonny z natury do bardzo zresztą swoiście pojmowanego hedonizmu wiedeńczyk nie potrzebował daleko iść do teatru i nie odczuwał w nim ciasnoty. I dlatego teatry, które powstały mniej więcej po r. 1870 i później.

rozrzucone są po wszystkich niemal „becyrkach“ (cyrkułach) południowych, te bowiem dostarczały przy planowaniu nowych gmachów najlepszych warunków terenowych. Dzięki temu teatry wiedeńskie, z wyjątkiem dwóch czy trzech najstarszych, są z reguły budowlami wolno stojącymi, gdy tymczasem w Paryżu, posiadającym około stu sal widowiskowych najrozmaitszego typu, doliczymy się zaledwie kilku, odpowiadających temu warunkowi. Inaczej zresztą być nie może wobec coraz dotkliwiej dającego się odczuwać braku wolnego miejsca, najbardziej więc nawet zbytkownie pomyslane teatry, wznoszone w ostatnich latach, wtłacza się między dwie czynszowe kamienice. Zdając sobie dobrze sprawę z takiej konieczności, nie możemy jednak oprzeć się wrażeniu, że te dwa systemy: paryski i wiedeński, są wiernym odbiciem typowych cech nie tylko ich twórców, ale i wszystkich członków dwóch społeczeństw, u których poza innymi, niewątpliwie bardziej istotnymi właściwościami umysłu i temperamentu, wybijają się i takie, jak u nawskroś przesiąkniętego duszną atmosferą miasta, zżytego na własnych śmieciach z ciasnotą racjonalisty Francuza oszczędność, u wiedeńczyka zaś (bo to niekoniecznie to samo, co Austriak) jakaś większa niż u tamtego prężność, potrzebująca oddechu, i sympatyczna lekkomyślność, doskonale godząca się w późniejszym wieku z filisterstwem.

Może jednak za daleko odbiegamy od tematu łącząc sprawę planowania w zakresie budownictwa teatralnego z taką dość powierzchowną charakterystyką etnopsychologiczną. Jeżeli przecież jest w tym odrobina prawdy (a chyba jest, gdyż w każdym naszym dziele odzwierciedla się to, co nazywamy duchem narodowym), w takim razie postarajmy się, aby i ten drobny fragment naszych poczynań nie był bezmyślnym małpowaniem innych, lecz aby stał się wiernym odbiciem naszego rodzimego charakteru. I oto dlaczego w robocie, która nas czeka, musimy dążyć do samodzielnego myślenia, a mając na widoku nade wszystko nasze własne cele i ideały, z obcych wzorów będziemy czerpali tylko to, co naprawdę odpowiada naszym warunkom i potrzebom. Tak więc przyjmujemy jako podstawowe zasady następujące wskazania:

1. Teatry, które musimy w znacznej liczbie wybudować w Warszawie niemal jednocześnie, gdyż w ciągu niewielu lat, nie mogą być skupione ani w śródmieściu, ani w jakimkolwiek innym punkcie miasta (jak to praktykuje się nie tylko w Paryżu, ale i w innych wielkich ośrodkach miejskich, np. w Nowym Jorku); muszą być natomiast mniej więcej równomiernie i według przemyślanego planu rozrzucone na całym obszarze stolicy.

2. Nieproporcjonalnie większa liczba teatrów w samym śródmieściu może stanowić cęd powyż-

szej zasady wyjątek, usprawiedliwiony ich specjalnym charakterem.

3. Każdy nowowznoszony teatr musi być budowlą wolno stojącą, w ostateczności odkrytą przynajmniej z trzech stron.

4. Przy jak najdalej posuniętej trosce o wewnętrzne rozplanowanie i urządzenie teatru nie może być zlekceważona sprawa architektury zewnętrznej.

5. Rozplanowanie, urządzenie i dekoracja wnętrza nie mogą być wyrazem fałszywie pojmowanego demokratyzmu.

6. We wszystkich sprawach, związanych z budową teatrów, powinni mieć głos ludzie teatru, w niektórych, jak np. rozplanowanie wnętrza — nawet decydujący.

Tych sześć przykazań nie wymaga chyba uzasadnienia. Że jednak nie wszystko może jest tam jasne, lepiej więc przytoczyć główne motywy, brane pod uwagę przy ich formułowaniu.

Kwestia takiego czy innego rozmieszczenia sal widowiskowych najmniej zapewne może budzić wątpliwości. Jest to jeden z elementarnych postulatów rozsądnej polityki teatralnej, stawiającej sobie jako zadanie m. in. wychowywanie publiczności i przyciąganie jej do teatru. Niewątpliwie najprostszym do tego środkiem jest droga ułatwień. Należy więc dążyć do takiego rozplanowania sieci teatrów, aby każdy obywatel znalazł w niezbyt wielkiej odległości od swego mieszkania przynajmniej jeden teatr.

do którego mógłby częściej chodzić bez trudu, bez specjalnego zachodu i straty czasu, bez dodatkowych wreszcie wydatków, co wszystko bardzo często działa na wielu w sposób hamujący. Ważne zarazem jest i to, aby każdy teatr znajdował się w bliskości linii komunikacyjnych, umożliwiających przyjazd do niego mieszkańcom dalszych dzielnic miasta. Zresztą kwestia dystansu jest nieco skomplikowana, można nawet powiedzieć dosyć zabawna, jako że wywołuje pewne uprzedzenia. Znany np. jest stosunek paryżan do Odeonu, mieszczącego się, jak pamiętamy, tuż przy Pałacu Luksemburskim, a zatem mniej więcej o 8 minut drogi piechotą od Sekwany, a o 12—15 minut od dwóch innych teatrów, na drugim już jej jednak brzegu: teatru Châtelet i Sarah-Bernhardt. Wystarczy wszakże, że Odeon to już „Lewy Brzeg“, aby mieszkaniec „Prawego“ uważał za niemożliwe bywanie w tym „drugim Teatrze Francuskim“, gdyż w jego przekonaniu znajduje się on gdzieś bardzo daleko, co nie przeszkadza, że bez najmniejszego wahania ten sam jegomość pojedzie lub nawet pójdzie piechotą do Foyot'a, restauracji mieszczącej się przy ul. Tournon czyli o paręset kroków od Odeonu, albo do bardziej jeszcze odległej La Tour d'Argent, aby spożyć tam specjalność zakładu: kaczkę à la Rouennaise. Charakterystyczny ten przykład pokazuje, jaki jest stosunek do teatru przeciwnego Francuza ze sfer kulturalnych. Nie

ludźmy się, że u nas jest inaczej. *) Z naszych stosunków można zacytować niedawny przykład abstynencji, praktykowanej przez mieszkańców Krakowa, stroniących od Teatru Powszechnego im. Żołnierza Polskiego przy ul. Lubicz rzekomo dlatego, że mieścił się on gdzieś „na przedpieklu“. Podobne, naprawdę niczym nieumotywowane niechęci mogą niekiedy szkodzić teatrom. Trzeba więc wybierać dla nich takie miejsca, które nie odstręczałyby od bywania w nich.

Umieszczenie paru teatrów w śródmieściu w niewielkiej nawet jeden od drugiego odległości nie będzie błędem, jeżeli tylko będą to budynki przeznaczone dla scen o tzw. charakterze reprezentacyjnym tj. takich, które swym najwyższym poziomem mają świadczyć o kulturze teatralnej w Polsce. Do tych teatrów przede wszystkim zajrzy turysta zagraniczny, one również będą stanowiły przynętę dla gości z prowincji, muszą więc znajdować się w centrum życia stolicy, w sąsiedztwie wielkich hoteli, a zatem w śródmieściu i niejako „po drodze“.

*) Pisane przed połączeniem Odeonu z Komedią Francuską. Zapewne teraz nastąpi pod tym względem zmiana, choćby z tej racji, że repertuar Komedii został ustawowo ograniczony do sztuk dawniejszych, liczących co najmniej dziesięć lat od dnia premiery, w dawnym zaś Odeonie, nazwanym Salle du Luxembourg, mają być wystawiane tylko utwory współczesne, które niewątpliwie będą ściągaly publiczność z „Prawego Brzegu“.

Ze teatry powinny być budynkami wolno stojącymi, za tym przemawiają względy zarówno na wymagania estetyki urbanistycznej jak i natury psychologicznej. Gmachy teatralne w większym jeszcze stopniu niż inne budowle użyteczności publicznej muszą spełniać w planie miasta rolę „akcentów charakterystycznych“, zharmonizowanych ideologicznie z całością zabudowy miasta, a ściślej danej dzielnicy, ale zarazem dominujących i narzucających pewne odrębne cechy najbliższemu stanowiącemu dla nich tło otoczeniu architektonicznemu. Konieczność wyodrębnienia ich przestrzennego i odosobnienia wypływa z samej istoty sztuki, jakiej te budynki mają służyć. Sztuka teatru, nawet najbardziej realistycznie pojmowana i praktykowana, należy do kategorii złud silnie działających przede wszystkim na stronę irracjonalną duchowej istoty ludzkiej, zanim przyjdzie do głosu krytycznie nastawiony rewizjonizm chłodnego rozumowania. Człowiek, zbliżający się jako widz do teatru, powinien podświadomie odczuwać dystans oddzielający ten świat, z którym za chwilę zetknie się, od powszedniego, normalnie otaczającego go świata rzeczywistości. Wycucie tego dystansu ułatwić mu powinno to właśnie wyodrębnienie przestrzenne. W pewnym stopniu może temu sprzyjać również urządzenie wewnętrzne, ale nawet najbardziej celowo pomyślana widownia i jej otoczenie nie zastąpią całkowicie pierwszego, a zatem silniej-

szego wrażenia, jakiego dostarczać powinien zewnętrzny widok budynku teatralnego. Można tu przytoczyć dwa przykłady: wewnątrz wzniesionego w r. 1788 wiedeńskiego Josephstädter Theater, mimo koniecznego ale umiejętnie i z umiarem dokonanego unowocześnienia, swym osiemnastowiecznym charakterem dobrze sprzyja potrzebie oderwania widza od otaczającego go świata, gdy jednocześnie zarówno ten budynek jak i wspaniałe Théâtre des Champs-Élysées (r. 1912; rzeźby Bourdelle'a, malowidła Maurycego Denisa), pod sznur wciśnięte między sąsiednie domy, nie odpowiadają ani postulatowi urbanistyki, ani konieczności stworzenia dystansu, o jakim tu mówimy.

Nie może być również pominięty sam przez się zrozumiały wzgląd na bezpieczeństwo. Mało kto u nas zdawał sobie sprawę z tego, że z warszawskich teatrów najlepiej wymagania w tym kierunku zaspokajał Teatr Letni, choć drewniany, ale jako stojący oddzielnie i posiadający znaczną ilość wyjść najmniej zagrożający możliwością katastrofy w wyniku normalnej w razie pożaru paniki.

Następne z kolei wskazanie, dotyczące architektury zewnętrznej budynku teatralnego, wiąże się ściśle z przytoczonymi dopiero co motywami, dlatego też musi ona odpowiadać jego przeznaczeniu, a nie może posiadać cech, stosownych np. dla gmachu ministerstwa lub ban-

ku. Funkcjonalność tego rodzaju budowli, w starożytności jasno występująca w planach teatrów greckich, w bliskich nam latach po raz pierwszy wyraźnie uwidoczniła w koncepcji Karola Garniera i niejednokrotnie z mniejszą lub większą śmiałością zaznaczana przez późniejszych architektów, powinna znaleźć swój wyraz w rzucie poziomym i w bryle gmachu, o ile tylko nie stoją temu na przeszkodzie myśli przewodnia twórcy projektu lub niekiedy warunki terenowe.

Niewątpliwie słuszne pragnienie, aby w każdej kolejnej architekturze odzwierciedlał się duch danej epoki, najmniej chyba powinno dotyczyć budownictwa teatralnego. Teatr, zrodzony z prainstynktów człowieka, będący według szablonowego określenia jakby mikrokosmosem, zawierającym w sobie dzieje rozwoju ducha ludzkiego i obraz człowieczej natury, mimo ciąglej wyciskającej na nim piętno czasu ewolucji, jakiej podlega jego forma, pozornie tylko związany jest z różnymi okresami; takim wydaje się nam rozpatrywany z bliska; ale gdy tylko zaczniemy go obserwować w należytej perspektywie, pozwalającej objąć całość, niechybnie przekonamy się, że jest on zjawiskiem ponadczasowym, w istocie swej zawsze jednym i niezmiennym, choć objawiającym się w coraz nowym kształcie. Dlatego też i budynek teatralny niekoniecznie musi być wyrazem prądów, panujących w architekturze w chwili jego powstania, a raczej po-

winien nie wykazywać takiej więzi, z przemijającymi formami i o ile to możliwe swą bezstylowością świadczyć o ponadczasowości sztuki dla której został wzniesiony. Ponieważ jednak twórcy projektów, od których trudno przecież wymagać całkowitego wyrzeczenia się własnej osobowości, zawsze będą mniej więcej szli z duchem czasu, co w praktyce musi odbijać się na ich dziełach, należałoby przeto pragnąć przynajmniej, aby w pracach swych kierowali się oni przede wszystkim jedną zasadą naczelną, mianowicie tą, że całość budowli powinna stanowić idealne ramy obiektywne dla sztuki teatru wszelkich epok i kierunków. Budynek teatralny niechby był czymś w rodzaju starożytnego pandemonium. Wnętrze jego zatem musi odpowiadać zarówno surowości tragedii antycznej jak i wzlotom poezji romantycznej, wielopostaciowości geniuszu i fantastyce sztuk Shakespeara i rygoryzmowi dzieł pseudoklasycznych, prymitywnemu schematyzmowi komedii typów i charakterów i nowoczesnemu wyrafinowanemu dramatowi psychologicznemu... Słowem nic, zwłaszcza w architekturze wnętrza, nie powinno w sposób jaskrawy przeciwstawiać się czemukolwiek spośród utworów literatury dramatycznej wiecznie żywych, a przeto takich, które przypuszczalnie mogą być grane w nowo wznoszonym budynku. Jak zaś nieodpowiednio pomysłane wnętrze może być zaprzeczeniem niezbędnego obiektywizmu i równowagi, tego przy-

kładem jest widownia paryskiego teatru Pigalle, jednego z najnowocześniejszych i najwymyślniej budowanych. Rozplanowanie tej sali i jej dekoracja są takie, że muszą wywoływać uczucie niepokoju, oczywista nie sprzyjającego recepcji rozgrywającego się na scenie widowiska.

Architektura wnętrza naturalnie musi być zharmonizowana z zewnętrznym obrazem budynku, sam zaś budynek z otaczającym go tłem. Ten drugi postulat trudniej jest zrealizować, gdy wznosi się teatr wśród kompleksu już istniejących domów, znacznie natomiast łatwiej, gdy jedno i drugie można razem projektować. Architekci przyszłych teatrów w Warszawie będą w tym szczęśliwym położeniu, że niekiedy znajdą takie właśnie warunki dla swej pracy.

Bezstylowość budowli teatralnej w gruncie rzeczy jest abstrakcją i utopią, budowla ta bowiem zawsze posiadać będzie znamiona indywidualnych właściwości jej twórcy, zarówno tego, który ulega nowatorskim prądom i na tej drodze pragnie i umie wypowiedzieć się, jak i konserwatysty, szukającego natchnienia we wzorach dawniejszych. Jak już wspomnieliśmy, zdecydowane hołdowanie w architekturze teatralnej takim prądom byłoby sprzeczne ze słuszną tendencją podkreślania jej ponadczasowości. To zaś, co z takim pojęciem godzi się i w nim mieści się: ciągłość i „wieczność“ — do pewnego stopnia może znaleźć swój wyraz w umiejętnym korzystaniu z niektórych form

przeszłych, nie dość, że usankcjonowanych mniejszą lub większą ich starożytnością, ale, co ważniejsze, takich, które w pewnym momencie odżyły, spełniając rolę czynnika zapładniającego twórczość nowych pokoleń i w konsekwencji stały się częścią składową kultur epok późniejszych, a przez to są nam bliższe i bynajmniej nie obce. Jednakże spośród stylów historycznych nie wszystkie godzą się z wymaganiami budownictwa teatralnego i jego charakterem. Najlepiej odpowiada mu architektura Grecji starożytnej, wiecznie żywa przez swą wielkość, polegającą na nigdy nieprześcignionym ładzie i możliwa do odtworzenia pod każdą szerokością geograficzną, jeżeli zamieszkała tam ludność w duchowej swej strukturze posiada pierwiastki humanizmu, opartego na kulturze, czerpiącej soki żywotne z klasycznego antyku.

Ostatecznie więc, zdając sobie sprawę z nie-realności postulatu absolutnej bezstylowości budynku teatralnego, musimy jednak o tym postulate ustawicznie mówić i stale podkreślać go po to, aby i architekci widzieli w tym idealny cel przy projektowaniu teatrów i w miarę możliwości starali się do tego celu zbliżyć.

W czym może przejawiać się w interesującej nas dziedzinie groźba fałszywie pojmowanego demokratyzmu? Głównie, jeżeli nie wyłącznie w obniżaniu wymagań. Wraz z głośzonym dziś hasłem teatru dla mas może zrodzić się przekonanie, że budynki, które wchłoną rzesze nowej

publiczności teatralnej, powinny być w pewnym sensie dostosowane do pojęć i potrzeb estetycznych „szarego człowieka“, a więc że i nie należy przekraczać w tej zupełnie nowej dla niego sferze zjawisk normalnego jego standardu życiowego. Oczywiście, byłby to sąd zgoła błędny, niezłym nie różniący się od tego, na jakim opierało się przed blisko pół wiekiem przy wyborze siedziby dla „Teatrów Ludowych“ w Warszawie (w ujeżdżalni żandarmskiej przy ul. Ciepłej) i Krakowie (początkowo również w „Ujeżdżalni przy Kapucynach“, następnie w sali fabrycznej przy ul. Krowoderskiej, wreszcie po raz drugi w ujeżdżalni, tym razem przy ul. Rajskiej). O ile jednak pod Wawelem wybór przygodnych i zupełnie nieodpowiednich pomieszczeń dla imprez prywatnych, nie zawsze i niedostatecznie subwencjonowanych, bywał wynikiem braku specjalnego budynku teatralnego, o tyle w Warszawie na wzniesienie go stać było prowadzące teatr z ramienia władz rosyjskich Kuratorium Trzeźwości, które jednak na to nie zdobyło się, uważając, że rajtszula jest dostatecznie dobrym miejscem dla zaznajamiania „ludu“ z urzekającym czarem teatru. Oczywiście dziś nikt takiego poglądu nie podzieli, ale nawet i przy zmienionych na tę sprawę zapatrywaniach nie od rzeczy może będzie stale podkreślać, że przy wznoszeniu nowych teatrów nie należy między nimi robić zasadniczych różnic. Rzecz prosta, mogą one i muszą w szczegółach



odbiegać od siebie pod niejednym względem, zwłaszcza w tym, co składa się na pojęcie bogactwa dekoracji wnętrza. Dlatego też nie będziemy wymagali, aby teatry dzielnicowe rywalizowały w tego rodzaju rozrzutności z paroma gmachami teatrów tzw. reprezentacyjnych. Musimy natomiast wymagać, aby jedne i drugie w ten sam sposób odpowiadały swemu przeznaczeniu przez monumentalność (niezależną od rozmiarów budynku) i doskonale godzącą się z prostotą dostojność. W takim teatrze niejeden może nowy widz poczuje się zrazu onieśmielony, rychło jednak wyzbędzie się tego lęku i pod wrażeniem nowego dlań otoczenia zrozumie, że teatr to naprawdę coś wielkiego, że „scena zabawą czczą nie jest dla gminu ani jest wiechą podłego rzemiosła: ona ze skały skry bije do czynu, maską gmin wabi, aby go podniosła“.

Wreszcie ostatni z wysuniętych tu postulatów: konieczność przy projektowaniu budynków teatralnych współpracy architektów z ludźmi teatru. Nie należy w nim widzieć braku zaufania, ale raczej chęć okazania pomocy w celu uniknięcia zmian w gotowym już projekcie, niezbędnych wobec popełnionych w nim błędów i niedociągnięć, wynikających z nieorientowania się w technice pracy w teatrze. Są to sprawy natury ściśle fachowej, znajomości ich trudno więc wymagać od najlepiej nawet obznajmionego z budownictwem teatralnym architekta. Liczne zaś są przykłady, że brak takiego kontaktu stwa-

rzał w następstwie w wielu teatrach mniej lub więcej utrudniające pracę warunki.

W tym, co było powiedziane o poruszonych tu zagadnieniach, nie ma żadnej rewelacji. Są to rzeczy na ogół znane i przeważnie prawdy nie kwestionowane. Ale że o takich właśnie w odpowiedniej chwili zapomina się, dobrze więc może będzie, gdy je sobie przypomnimy. A skończywszy z rozważaniami o charakterze nieco akademickim, zajmiemy się teraz z kolei konkretną i palącą sprawą potrzeb przyszłej Warszawy w zakresie gmachów teatralnych i ich rozmieszczenia na obszarze stolicy.

II

Ile teatrów, a ściślej: ile miejsc w salach widowiskowych powinna posiadać przyszła Warszawa?

Odpowiedzi na to pytanie należy szukać w statystyce jej ludności i w danych, dotyczących frekwencji w teatrach (ob. przypis 1). Co do pierwszej musimy jednak uznać, że właściwym miernikiem potrzeb w zakresie budownictwa teatralnego jest nie tyle stan zaludnienia danego miasta, ile raczej liczba tej części jego mieszkańców, która składa się na potencjalną publiczność teatralną, z reguły stanowiącą różny odsetek tamtej, ogólnej, w zależności od warunków demograficznych, istniejących w danej miejscowości. Przeoczenie tego faktu daje w wyniku niewłaściwe liczby względne frekwen-

cji, co z kolei prowadzi do zgola fałszywych wniosków. Aby więc uniknąć błędu, trzeba do rachunku wprowadzić dwa współczynniki: wieku i języka ludności, poza tym do liczb, dotyczących większych miast, i trzeci, obejmujący liczbę przyjezdnych, bynajmniej nie małą zwłaszcza dla Warszawy, skoro w latach 1931—33 wynosiła ona od 154.000 do 189.000 rocznie czyli 13 do 16% ogólnej liczby ludności stałej. W obliczeniach jednak, na których tutaj będziemy opierali się, uwzględnione są tylko dwa pierwsze współczynniki, tzn., że jako potencjalną liczbę publiczności teatralnej przyjęto liczbę ogólną mieszkańców, zmniejszoną o odpowiedni procent ludności w wieku lat 0—9 (w Warszawie przeciętnie ok. 13%, w r. 1946 13,3%), następnie o liczbę ludności obcojęzycznej. W danych za lata ubiegłe drugi ten współczynnik jest wcale niemały ze względu na ludność żydowską, a choć opieranie się na odpowiednich liczbach niezupełnie zgadza się z istotnym stanem rzeczy, gdyż część tej ludności uczęszczała do teatrów polskich, jednakże różnice stąd powstałe mogły być tylko niewielkie, w ostatecznym wyniku prawie nie zmieniające obrazu frekwencji w tych teatrach. Na tomiast przy wyprowadzaniu liczb hipotetycznych przyszłej frekwencji, dla których punkt wyjścia muszą stanowić dane z lat poprzednich, obecnie, wobec zmienionych warunków, możemy zrezygnować z takiego zróżniczkowania, porzeczając na współczynniku wieku.

Drugim, a właściwie w kolejności pierwszym punktem wyjścia jest przypuszczalna liczba mieszkańców w latach najbliższych. Dla każdego nieobebranego z arkanami takich obliczeń, zwłaszcza najeżonych niezwykle trudnościami, związanymi ze zmianą stosunków po wojnie (odbudowa miasta, masowa migracja ludności, wpływ reformy rolnej na emigrację ze wsi do ośrodków miejskich itd.) uzyskanie takich liczb byłoby bodaj niemożliwe. Na szczęście są od tego zawodowi demografowie i oni to określili prawdopodobną liczbę mieszkańców Warszawy z końcem pierwszego dziesięciolecia na 800.000, na koniec zaś drugiego na niespełna 1.000.000. Nie pozostaje więc nam nic innego, jak zawierzyć przewidywaniom tych specjalistów, dla naszych potrzeb musimy tylko zredukować te liczby zgodnie z omówionym wyżej założeniem, czyli zamiast 800.000 i 1.000.000 przyjąć 694.000 i 867.000.

Znając liczbę potencjalną publiczności teatralnej możemy ustalić, jaka jej część przypuszczalnie będzie rzeczywiście chodziła do teatru. W tym celu posłużymy się wskaźnikiem, oznaczającym liczbę sprzedanych biletów, przypadającą w ciągu roku na 1 mieszkańca. W okresie ostatnich lat dwudziestu wahała się ona od 2,1 do 3, za lata 1937 i 1938 wynosiła przeciętnie 2,8, w r. 1946 2,4 (przyp. 2). Dla naszych obliczeń na najbliższe lata przyjmijmy liczbę 3 biletów. Nie więcej, gdyż mimo dokonanych już

postępów na drodze upowszechnienia widowisk teatralnych i umożliwienia dostępu do nich nowym widzom, dalsze powiększanie się frekwencji, choć, jak należy przypuszczać, niewątpliwe, będzie jednak hamowane zarówno przez nasycenie „głodu teatru“, który wystąpił po latach bezczynności w czasie wojny, jak i przez stopniowy wzrost konkurencji kinematografu, dzisiaj prawie nie istniejącej wobec znikomej liczby przybytków X Muzy w Warszawie (6, w r. 1939 blisko 60). W rezultacie z pomnożenia cyfry, odpowiadającej liczbie publiczności teatralnej, przez 3 otrzymamy sumę globalną sprzedanych w ciągu roku biletów, innymi słowy — liczbę osób, które odwiedziły teatry.

Liczba widzów w teatrze rzadko pokrywa się z liczbą miejsc w nim, pomnożona zaś przez liczbę, odpowiadającą ilości przedstawień w ciągu pewnego okresu, np. jednego roku, nigdy nie jest identyczną z sumą iloczynu liczb miejsc i przedstawień (nigdy przynajmniej u nas, gdyż nawet, jak obecnie w Teatrze Polskim, przy niemal stałych kompletach i nadkompletach przeciętna frekwencja w ciągu ostatnich dwóch lat nie przekroczyła 95% zapelnienia widowni). Stosunek znanej nam rzeczywistej liczby widzów do liczby wspomnianego iloczynu ukazuje w odsetkach wskaźnik frekwencji. Za jego też pomocą możemy ustalić hipotetyczną liczbę miejsc w teatrze. W naszym wypadku szukając właściwego wskaźnika frekwencji na naj-

bliższe lata i opierając się w tym na danych z okresu przedwojennego, kiedy ten wskaźnik ulegał znacznym wahaniom (przyj. 3), przyjmujemy 65% liczby miejsc. Nie więcej — mimo 73% w roku 1946 — ponieważ ogólna liczba miejsc we wszystkich teatrach będzie stopniowo wzrastała; toteż zanim osiągnie ona granicę, wskazaną przez owe 65%, wskaźnik będzie początkowo znacznie większy (przy mniejszej ilości miejsc) i w miarę budowy nowych teatrów będzie obniżał się. Uzyskana przez nas liczba całkowita miejsc oznacza nie co innego jak tylko to, że tyle ich potrzeba, aby w ciągu roku przy danym wskaźniku frekwencji dana liczba widzów mogła pomieścić się we wszystkich teatrach. Ponieważ chcemy otrzymać również sumę miejsc, ale zredukowaną w odpowiednim stosunku do jednego faktu, jakim jest liczba widzów, znajdujących się jednego dnia na przedstawieniach we wszystkich teatrach, aby ją przeto znaleźć, musimy tą samą sumę globalną podzielić przez liczbę, odpowiadającą ilości przedstawień, danych w ciągu roku przez każdy poszczególny teatr. Naturalnie dla naszych celów przyjmujemy liczbę przeciętną, wyprowadzoną z odpowiednich danych za ostatnie lata. Taką przeciętną liczbą przedstawień w ciągu roku będzie tu 370.

Ustaliwszy wszystkie elementy rachunku możemy już dokonać go według następującego wzoru:

$$Pb = W; \frac{100W}{f} = M; M : p = m$$

przy czym P oznacza liczbę potencjalnej publiczności teatralnej, p przeciętną liczbę przedstawień w ciągu roku, b wskaźnik przypadających na 1 osobę sprzedanych biletów, f wskaźnik frekwencji, W ogólną liczbę widzów, M ogólną sumę miejsc/przedstawień, m liczbę miejsc we wszystkich teatrach. Cztery pierwsze elementy są dane, trzy pozostałe należy znaleźć.

Rachunek dla przewidywanej liczby ludności 800.000 będzie następujący:

$$Pb = W = 694.000 \times 3 = 2.082.000$$

$$\frac{100W}{f} = M = \frac{2.082.000 \times 100}{65} = 3.203.000$$

$$M : p = m = 3.203.000 : 370 = 8.657$$

Podobnie przy 1.000.000 ludności:

$$Pb = W = 867.000 \times 3 = 2.601.000$$

$$\frac{100W}{f} = M = \frac{2.601.000 \times 100}{65} = 4.001.500$$

$$M : p = m = 4.001.500 : 370 = 10.815$$

Tak więc stopniowo odbudowując zrujnowane i wznosząc nowe teatry i zwiększając w ten

sposób liczbę miejsc doszlibyśmy przy końcu pierwszego dziesięciolecia do cyfry — w zaokrągleniu — 8.650, przy końcu drugiego do 10.800. Dla porównania należy przypomnieć, że przed wojną, mianowicie w r. 1939, kiedy ludność Warszawy wynosiła 1,289.000, w szesnastu jej teatrach było ogółem w okrągłej liczbie 10.500 miejsc, co odpowiadało 1 miejscu na 123 mieszkańców. Obecnie stosunek ten przedstawiałby się znacznie lepiej, a przy końcu zarówno pierwszego jak i drugiego dziesięciolecia wypadłoby jednakowo po 1 miejscu na 92 mieszkańców, a więc nie o wiele więcej, niż w r. 1860, gdy przy 1.897 miejscach w dwóch jedynych ówczesnych teatrach i przy ludności, wynoszącej 158.000, analogiczny wskaźnik równał się 84, stopniowo zaś podnosząc się w miarę wzrostu liczby mieszkańców doszedł w 1880 tj. przed otwarciem trzeciego (Małego) teatru do liczby 201 (przyp. 4).

Z kolei musimy zastanowić się, jaka liczba teatrów powinna pomieścić otrzymane przez nas dla dwóch dziesięcioletnich okresów liczby potrzebnych dla Warszawy miejsc, inaczej mówiąc: ile wypadnie wznieść nowych budynków oprócz tych, które będą odbudowane. Przyśtępując do takiej repartycji przyjmiemy jako zasadę, że, wbrew wzorom zagranicznym, należy dać przewagę teatrom o średniej pojemności, tj. posiadającym widownię o liczbie miejsc zbliżonej do 1.000, rzadziej już dochodzącej do

1.500 i nie przekraczającej jej (przyp. 5). Z punktu widzenia kalkulacji handlowo-eksploatacyjnej jest to typ niewątpliwie mniej korzystny, zarazem zaś jako inwestycja kosztowniejszy, jasną bowiem jest rzeczą, że znacznie mniejszym nakładem można wybudować np. dwa teatry po 1.500 miejsc każdy, aniżeli trzy, mieszczące po 1.000. Z drugiej jednak strony za takim umiarkowanym typem przemawia niejedno, dające się zapisać na jego dobro. Przede wszystkim — że wymienimy najważniejszy związany z tym atut — otrzymuje się większą liczbę teatrów, a to znowu pozwala na rozszerzenie ich sieci, a raczej na gęstsze jej wypełnienie, przez co osiąga się zmniejszenie odległości, oddzielającej mieszkańców miasta od poszczególnych budynków teatralnych. Innego rodzaju korzyść przynoszą takie niezbyt wielkie teatry przez działanie na stronę psychiczną widza, w ten mianowicie m. in. sposób, że stwarzają niezbędną nastrój skupienia, znacznie trudniejszy do wywołania w wielkiej widowni. Dla tych więc wszystkich powodów dążyć będziemy do tego, aby większość nowych teatrów odpowiadała pod względem pojemności takiemu właśnie średniemu typowi, nie zarzekając się zresztą odstępstwa od tej zasady w wypadkach, gdy specjalne przeznaczenie budynku będzie wymagało powiększenia liczby miejsc.

Wiedząc, jaka myśl przewodnia ma nami w tym działaniu kierować, spróbujemy teraz uło-

żyć listę przysyłych teatrów, dla wygody porozumienia się w toku dalszych rozważań przydzielając niektórym z nich tradycyjne bądź odnowione nazwy, albo nadając nowe, co nie znaczy, abyśmy chcieli przy nich obstawać.

Oto, jak można wyobrazić sobie taki wykaz, podający jednocześnie pojemność każdego teatru (z możliwością, naturalnie, niewielkich odchyleń od tych liczb):

1.	T. Wielki	1200	m. *)	
2.	„ Rozmaitości	990	„ *)	
3.	„ Sasaki	1200	„	
4.	„ Dzielnicowy I	1000	„	
5.	„ „ II	1000	„	
6.	„ „ III	1000	„	
7.	„ „ IV	1000	„	
8.	„ Polski	986	„ *)	
9.	„ Ateneum	774	„ *)	9150
10.	„ Narodowy	1500	„	
11.	„ Kameralny	500	„	
12.	„ im. Wojc. Bogusławskiego	1500	„	
13.	„ im. Fredry	1000	„	
14.	„ Rewiowy	1500	„	6000
				<u>15150</u>

*) Pojemność w r. 1939: T. Wielki 1290, T. Rozmaitości (w r. 1924 przemianowany na Narodowy) 994, T. Polski 961 (obecna 986), T. Ateneum 774. Pojemność T. Wielkiego dałaby się powiększyć, należy jednak przewidywać ją w granicach 1200—1300 miejsc, gdyż dla opery musimy zachować widownię w — przestającym zdaniem wielu — typie włoskim.

Jak widać od razu, wykaz ten obejmuje dwie grupy, odpowiadające dwóm okresom akcji budowlanej, ujętym w ramy dwóch dziesięcioleci. W pierwszym z nich — poza Teatrem Polskim już czynnym i poza Teatrem Ateneum, który pono wkrótce dźwignie się z ruin — mielibyśmy do odbudowy dwa gmachy: Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości, do wzniesienia od nowa pięć. W drugiej grupie tak samo pięć trzeba by dopiero wybudować.

W tym miejscu, uprzedzając możliwy zarzut, że suma preliminowana miejsc przekracza przewidywane potrzeby (zrazu 8650, potem 10800) należy przypomnieć, że teatrów nie buduje się dla zaspokojenia wymagań, związanych z pewnym krótkim okresem czasu, lecz, przeciwnie, w tym przeświadczeniu, iż mają one służyć przez wiele lat, w ciągu których i potrzeby będą stale wzrastały. Rozporządzając więc przy końcu drugiego okresu, tj. po upływie mniej więcej licząc od dziś — osiemnastu lat około 15000 miejsc, będziemy wiedzieli, że taka ilość wystarczy jeszcze i na czas dłuższy; na jak długo, łatwo to obliczyć w taki sam sposób, jak to już robiliśmy, a z tego obliczenia wypadnie, że granicę takiej wystarczalności stanowić będzie chwila, w której liczba mieszkańców Warszawy osiągnie cyfry 1.214.500. Potem trzeba będzie znowu pomyśleć o budowie dalszych teatrów.

O przeznaczeniu tych, które w najbliższych latach stopniowo będą powstawały, mówić teraz

byłoby przedwcześnie. Ponieważ jednak sprawa (o której tyle pisało się) specjalizacji scenie jest bez znaczenia dla polityki teatralnej i kiedyś będzie musiała być rozstrzygnięta, pozwólmy sobie mimochodem i o tym w krótkości nadmienić, tym bardziej, że i przy tworzeniu tego lub jakiegokolwiek innego planu, liczącego się z istotnymi potrzebami, nie można by pominąć niewątpliwie związanej z nimi kwestii specjalizacji.

A zatem Teatr Wielki pozostanie i nadal teatrem operowym. Teatry: Narodowy i Polski jako dramatyczne sceny reprezentacyjne (że użyjemy tego nadużywanego określenia, jakże często łączonego na oślep z pojęciem w gruncie rzeczy mało uchwytnym), będą przeznaczone dla sztuk z repertuaru — zarówno rodzimego jak i obcego — który potocznie nazywamy wielkim. Teatr im. Fredry niechby kultywował repertuar polski retrospektywny, tak bardzo zaniedbany przez dyrekcje i kierowników literackich. Teatry: Rozmaitości i Kameralny (pierwszy z nich pod przywróconą mu nazwą historyczną, niesłusznie w r. 1924 rzuconą do lamusa przyżytków) zaznajamiałyby nas ze współczesną twórczością dramatyczną, naszą i zagraniczną. Teatrowi Kameralnemu rodzaj repertuaru narzucałaby już sama jego nazwa, trzeba by więc grać w nim sztuki — mówiąc ogólnikowo — o charakterze intymnym.

Teatr występujący pod szacownym imieniem Wojciecha Bogusławskiego realizowałby część marzeń „ojca sceny polskiej“, uprawiając repertuar popularny (w dodatnim tego słowa znaczeniu); znalazłyby się więc w nim i dobre stare melodramaty, i sztuki „wzruszające“, jak choćby swojskie „Popychadło“, i takie, które zaspokajają właściwą normalnemu człowiekowi potrzebę rozrywki bez jakichkolwiek zamierzeń dydaktycznych czy pedagogicznych (J. N. Kamiński, Nestroy, Raimund..), a poza tym i wiele innych widowisk z rodzaju tych, które Francuzi nazywają à grand spectacle.

Teatr, nazwany tutaj Saskim, byłby teatrem lirycznym, wystawiającym komedio-opery, komedie muzyczne, operetki „klasyczne“ (Offenbach, Strauss i zapewne niejednen jeszcze z dawniejszych kompozytorów francuskich i niemieckich), a zasłużyłby się również i zaznajamianiem dzisiejszej publiczności z onegdajszą swojską „lekką muzyką“, przypominając Dunieckiego, może Kazimierza Hoffmana i innych.

Inaczej trzeba by pojmować zadania teatrów dzielnicowych. Nie można od nich żądać specjalizowania się, lecz, wprost przeciwnie, należy przyjąć zasadę, że działalność ich powinny cechować różnaitość i dobrze pojęty eklektyzm (repertuar współczesny i dawny, dramatyczny i liryczny, poważny i lekki). Wykonanie takiego programu odbywałoby się w ten sposób, że cztery zespoły, odpowiadające takiej samej na razie

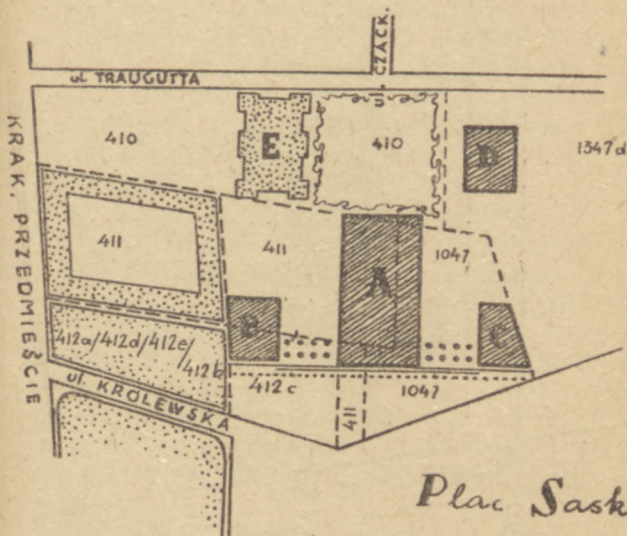
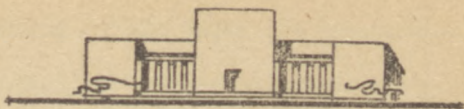
liczbie teatrów dzielnicowych, autonomiczne i niezależne jeden od drugiego i nie mające nawet nadbudowy w postaci jakiejś „dyrekcji generalnej“, lecz jedynie nadrzędną instancję koordynującą i porozumiewawczą, zmieniałyby teren działalności, grając kolejno (we własnych dekoracjach i z własnym aparatem scenograficznym) w każdym z czterech teatrów lub — zależnie od okoliczności — przynajmniej w dwóch lub trzech. Trzy z tych zespołów byłyby dramatyczne, czwarty — liryczny. Taka organizacja umożliwiłaby teatrom dzielnicowym nie tylko duże urozmaicenie repertuaru, ale i realizowanie postulatu widowisk zmiennych, każdy bowiem z zespołów parokrotnie powracałby ze swym widowiskiem kolejno na poszczególne sceny, grając na jednej z nich przez tydzień, przez następny na innej itd. Publiczność, zamieszkująca daną dzielnicę, nie opuszczając jej, miałaby w ten sposób możliwość oglądania co tydzień innego widowiska.

Nie będziemy tutaj poruszać zagadnienia ustroju i form organizacyjnych przyszłych teatrów. Jest to temat rozległy, obejmujący wiele spraw, m. in. tak zasadniczą, jak sprawa podziału ról w realizowaniu planów racjonalnej polityki teatralnej między poszczególne w grę wchodzące czynniki, jakimi są: państwo, samorząd (administracyjny i gospodarczy) i wreszcie czynnik społeczno-prywatny. Nadejdzie niewątpliwie czas, kiedy i o tym zaczniesz się mówić już nie

dorywczo i od wypadku do wypadku, lecz systematycznie, według rzetelnie przemyślanych założeń ideologicznych. Oczekując takiej chwili, zajmiemy się teraz czym innym, mianowicie tym, co w niniejszych rozważaniach musimy uważać jeżeli nie za najważniejsze, to co najmniej za najbardziej aktualne i co — choć przychodzi dopiero pod koniec artykułu — powinno wysuwać się w nim na plan pierwszy. Czytelnik, który pamięta początkowe jego słowa, łącznie domyśli się, że chodzi o zaprojektowanie sieci teatrów.

Jak do tej sprawy należy ustosunkować się i na jakich przy przeprowadzaniu jej oprzeć się zasadach, o tym była już mowa. Teraz więc, odtworząc w wyobraźni plan Warszawy i o ile możliwości wystrzegając się wchodzenia w szczególności, spróbujemy po prostu umiejscowić na nim przyszłe nowe teatry (nowe, to znaczy te, które mamy wybudować od fundamentów).

Teatr Narodowy. Nie z wieku (gdyż łączenie go w jakikolwiek sposób z dawnym tak tylko potocznie, ale bynajmniej nie urzędowo nazywanym teatrem, kształtowanym przez Bogusławskiego, byłoby próżnym mamieniem się), a więc nie dla zasługi lat, jeno z rangi, jaką go obdarzymy, należy się mu miejsce honorowe. Trudno chyba o lepsze, niż wyznaczone tutaj przy najrozleglejszym i również najbardziej „reprezentacyjnym“ placu Stolicy. Tuż obok niech stanie Teatr Kameralny, połączony z tamtym porty-



A Teatr Narodowy. B Teatr Kameralny.

C malarnia, skład dekoracji.

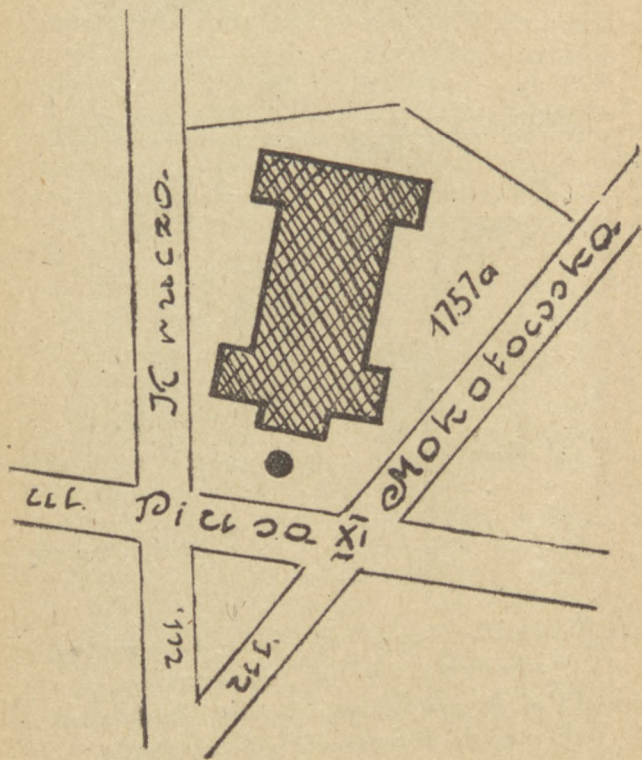
D instytut teatrologiczny, muzeum teatralne.

E pałac Czapskich (Krosińskich)

--- granice posesji nowa linia regul.

▨ budowle istniejące ▩ budowle nowe.

cyfry oznaczają numery hipoteczne posesji.



wym stanowiący z nim jedno (ob. załączony rysunek).

(Po przeciwległej, północnej stronie powinienby stać Pałac Kongresowy, architektoniczny odpowiednik Teatru Narodowego; wymagałoby to drobnego przesunięcia ku zachodowi nowo przeprowadzonej ulicy, stanowiącej przedłużenie Nowosenatorskiej. W ten sposób, po ujednoczeniu fasad gmachów: Sądu Wojskowego i Hotelu Europejskiego, osiągnęłoby się rozwiązanie architektonicznego obramowania tego Placu o trzech pierzejach; strona zachodnia — od Ogrodu Saskiego — byłaby niezabudowana).

W niedalekim sąsiedztwie znajdujemy „wymarzone“ miejsce dla teatru lirycznego. Stałby on w Ogrodzie Saskim (i stąd użyta tu tymczasowa jego nazwa), zajmując niemal tę samą przestrzeń, jaką zajmował Teatr Letni, bliżej jednak ul. Żabiej, z podjazdem od nowej Marszałkowskiej, frontem ku niej zwrócony, właściwie zaś, ze względu na sytuację, miałby on dwa fronty.

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Na dźwięk tej nazwy zadrży wzruszeniem serce każdego miłośnika przeszłości teatru polskiego, gdy dowie się, że projektowany budynek stałby — z bardzo drobnym odchyleniem — na tym samym miejscu, na którym od r. 1779 wznosił się teatr, będący polem triumfów samego Bogusławskiego, Truskolaskiej, Owsińskiego, później Ledóchowskiej, Szymanowskiego, We-

rówskiego... Odchylenie zaś — w kierunku Pałacu Rzeczypospolitej — byłoby potrzebne dlatego, że teren dawnego teatru (posesja, opatrzona numerami 547 b i c), stanowiący wąski wydłużony pas, został uszczuplony na rzecz nowopowstałej po r. 1884 ulicy, będącej przedłużeniem Nowiniarskiej i łączącej dawny jej odcinek z Długą. W tym samym czasie nastąpiło wyznaczenie nowej linii regulacyjnej od strony Placu Krasińskich, którego niewielkie odcinki powiększyły przestrzeń interesującej nas nieruchomości. Dla dalszego jej poszerzenia, niezbędnego dla uzyskania odpowiedniej powierzchni pod budowę nowoczesnego teatru, wypadałoby i teraz przyłączyć z Placu dalszą jego część. Teatr, postawiony w tym miejscu niejako na pograniczu Śródmieścia, miałby — poza ogólnym — znaczenie lokalne zarówno dla niego, jak i dla przyszłej dzielnicy mieszkalnej na Muranowie, byłby więc na poły teatrem dzielnicowym.

Dla teatru im. Fredry odpowiednim miejscem byłby nie zabudowany plac przy zbiegu ul. Mokotowskiej, Kruczej i Pięknej (posesja nr 1757a, ob. załączony rysunek). Przed nim mógłby stać pomnik tego, od którego imienia Teatr wzięłby nazwę.

(Sprawa znalezienia miejsc odpowiednich pod budowę pomników jest w Warszawie bardzo trudna. Wie o tym dobrze każdy, kto zajmował się nią niejako z urzędu, jak np. przed samą

wojną członkowie „Komitetu budowy pomnika Henryka Sienkiewicza w Warszawie“. Wspomina się tu o tym dlatego, że warto może przypomnieć, iż przy szczegółowym planowaniu zabudowy poszczególnych połaci miasta należałoby i o tym pomyśleć. Ludzi zaś teatru obchodzi ta sprawa przede wszystkim ze względu na dwa czy trzy pomniki, które z czasem muszą stanąć, między nimi i na pomnik Bogusławskiego; po ponownym odtworzeniu go według dawnego modelu trzeba będzie znaleźć dla niego inne niż dotąd miejsce, ale pytanie: gdzie? jeżeli najodpowiedniejsze, tj. przed Teatrem jego imienia, nie wchodziłoby w rachubę po prostu dlatego, że Teatr... nie istniałby).

Wybór miejsca pod budowę teatrów dzielnicowych jest i łatwy, skoro wiemy, dla kogo one powstają i w jakim promieniu mają roztaczać działalność, i zarazem trudny ze względu na przeważnie niekorzystne w pewnym oddaleniu od Śródmieścia warunki otoczenia i tła. Mamy takich teatrów wystawić na razie cztery (budowa dalszych tego typu będzie sprawą dopiero dalekiej przyszłości) i tymi czterema zaspokoić potrzeby mieszkańców czterech ogromnych odcinków miejskich: północnego, południowego, wschodniego i zachodniego. Najmniej może kłopotu sprawią dwa pierwsze: północny, dla którego odpowiednim miejscem byłby park Traugutta; w ten sposób obsługiwałyby on dwie dzielnice: Żoliborz i Muranów — i południowy,

w którym teatr znalazłby się na dotąd nie zabudowanym narożniku północno-zachodnim u zbiegu Al. Niepodległości z ul. Rakowiecką. Byłby to teatr dla właściwego Mokotowa i dla mającego niezadługo powstać osiedla Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

Na Pradze, czyli jak teraz przyjęto mówić w Warszawie prawobrzeżnej, gdzie szukać punktu z możliwym otoczeniem i tłem, nie urągającym elementarnym pojęciom estetycznym? Wypadnie więc chyba powrócić na stare teatralne śmiecie i budować nowy przybytek sztuki tam, gdzie na początku bieżącego stulecia zbudowało skromny teatrzyk Kuratorium Trzeźwości i gdzie z czasem mieścił się Teatr Praski. Nie jest to wprawdzie punkt idealny, głównie ze względu na zbyt wielką odległość od dalszych dzielnic tego nieświątecznego jeszcze przedmieścia, ale niemniej przemawiają za nim niełatwe do znalezienia gdzie indziej warunki estetyczne.

Podobne trudności czekają nas przy wyborze miejsca dla czwartego teatru, przeznaczonego dla zachodnich kresów stolicy. Przyznaję, że przy dzisiejszym ich stanie i przy nieświadomości, jakim ulegną one ostatecznie przeobrażeniom urbanistycznym, nie umiem wskazać na tym obszarze odpowiedniego dla teatru miejsca. Niewątpliwie wypadnie bliżej poznać warunki lokalne i zapewne zaczekać z decyzją do chwili skonkretyzowania planów zabudowy.

Teatr Rewii przed wojną mieścił się w budynku przy ul. Karowej, a więc w doskonałym dla tego rodzaju sceny punkcie. Cóż z tego, kiedy zarówno szczupłość miejsca, uniemożliwiająca postawienie budynku wyodrębnionego przestrzennie, jak i organiczna wada ulicy, prawie zakorkowanej znajdującym się na jej końcu ślimakiem, a polegająca wskutek tego na braku przelotności, niezbędnej dla związanego z teatrem ruchu pojazdów, wykluczają możliwość użytkowania tego terenu na jakikolwiek budynek widowiskowy. Teatr Rewiowy zatem trzeba umieścić gdzie indziej. Może na którymś z placów dawnego Frascati?

Podany tutaj projekt czternastu teatrów należy uzupełnić jeszcze jednym. Specjalne jego przeznaczenie i wynikający stąd fakt, że będzie on rzadko użytkowany, nie pozwalają włączyć go do planu, dostosowanego do liczby potrzebnych normalnie miejsc. Chodzi mianowicie o teatr pod otwartym niebem, wzorowany na teatrach antycznych, przeznaczony na specjalne, z rzadka urządzone widowiska o charakterze monumentalnym. Pojemność jego musi być obliczona na kilka (5 do 8) tysięcy widzów. Wskazanym dla niego przez naturalne warunki terenu miejscem byłaby Skarpa, mniej więcej gdzieś na osi pałacu Kazimierzowskiego. Przeszkodą jednak byłby dolatujący tu z górnej części miasta gwar wielkomiejski, trzeba więc poszukać innego punktu. Może na nizinie za Saską Kępą,

na tyłach Parku Paderewskiego lub na południe od niego?

Na marginesie projektu umieścimy jeszcze solidny budynek dla cyrku, wyrażając przy tym pobożne życzenie, aby zarządzane w nim widowiska cechował nawrót od dzisiejszej degeneracji do dawnych dobrych wzorów, oczywiście nie w typie historycznego już „klasycyzmu“ epoki Franconich, lecz o takim charakterze i poziomie, jakiego przykład mieliśmy po raz ostatni przed pół wiekiem za dyrekcji Cinisellich.

Z kataklizmu, jakiemu uległa Warszawa, wyszły mniej więcej obronną ręką dwa jej klejnoty budownictwa teatralnego: Teatr w Pomarańczarni i „Teatr nad wodą“. Niewątpliwie oba przydadzą się dla imprez o specjalnym charakterze, a drugi z nich i dla zwykłych przedstawień baletowych, podobnie jak to praktykowało się jeszcze pod koniec ubiegłego stulecia letnią porą w każdą niedzielę, o ile tylko pozwalał na to stan pogody.

A jaki będzie los tych wszystkich pomieszczeń, w których teatry znalazły po wojnie przytułek: zachowanych w stanie nienaruszonym, odpowiednio do celów widowiskowych przystosowanych i wreszcie nowowzniesionych? Sądzić należy, że przeważna ich część po przebudowaniu zostanie oddana na inne potrzeby, niektóre jednak będą mogły służyć nadal sztuce dramatycznej jako siedziby teatrów dla dzieci i tzw. teatrów małych form.

Obserwując to, czego w trzyletnim okresie powojennym dokonano w dziedzinie budownictwa teatralnego, nie można nie wspominać o tych poczynaniach z uznaniem ze względu na dobre chęci i na trudne warunki, w jakich wazono się na te inwestycje, ale jednocześnie trzeba ubolewać, że działo się to tak, jak się działo. Mamy tu bowiem jaskrawy przykład sarmackiej siebiepańskości i bezplanowej gospodarki. Taki stan rzeczy musi wreszcie skończyć się.

Nie zwlekając dłużej trzeba poddać pod dyskusję projekt — wszystko jedno jaki, gdyż przedstawiony tutaj jest tylko zapewne jednym z wielu możliwych wariantów — ustalić główne zasady, zrobić niezbędne obliczenia, na razie teoretyczne (kubatury, kosztów, możliwości finansowych, repartycji ciężarów itd.), wreszcie, po wszechstronnym rozważeniu go i uzgodnieniu z wszelkiego rodzaju wymogami, przyjąć pewien plan uwzględniający kolejność robót. Tym wszystkim powinny niezwłocznie zająć się odpowiednie czynniki w jak najściślejszym porozumieniu z ludźmi teatru.

Wykonanie planu będzie wymagało uruchomienia poważnych środków pieniężnych. Nie wchodząc tutaj w szczegóły wspomnianej wyżej repartycji, określającej, w jakim stosunku miałyby uczestniczyć w dostarczeniu niezbędnych sum inwestycyjnych państwo, samorząd terytorialny i czynnik społeczno-prywatny, należy jednak wyrazić przekonanie, że byłoby wysoce

wskazane, aby znaczną część tego ciężaru wzięły na siebie organizacje gospodarcze, nie tylko zrzeszenia o charakterze spółdzielczym, ale i przedsiębiorstwa państwowe (centrale handlowe) oraz związki zawodowe (te w razie potrzeby mogłyby tworzyć swego rodzaju koncerty), lokując w budowie teatrów część kapitałów i traktując to nie jako czyn filantropijny, lecz jako lokatę oprocentowaną przez dochody z eksploatacji (naturalnie w formie dzierżawy) wzniesionych przez nie budynków.

*

*

*

Przed stu trzydziestu siedmiu laty Wojciech Bogusławski, przychodząc do zdrowia po trzymiesięcznej chorobie, która nawiedziła go z końcem 1811 roku, opracował obszerny bardzo ciekawy „Projekt nowego urządzenia widowisk narodowych w sposób więcej dogadzający wygodzie wszelkiego stanu mieszkańców Stolicy”. Projekt ten, przewidujący budowę trzech nowych teatrów, jak sam autor musiał następnie stwierdzić, „był zamkiem na lodzie, był może marzeniem niezupełnie jeszcze uzdrowionego umysłu; ale ponieważ nie był do wykonania niepodobnym”, przeto po latach podał go Bogusławski „pod Sąd Publiczności takim, jaki się w głowie (jego) uroił”.

Dzisiaj trzecie i czwarte kolejne od tamtych czasów pokolenia stanęły wobec wywołanej siłą wyższą konieczności opracowania dla Warszawy

nowego w tej dziedzinie projektu, a raczej wielu projektów, z których dopiero powstanie ostateczny. Wśród nich jako, zdaje się, jeden z pierwszych *) jest ten, który tu został przedstawiony po to, aby, podobnie jak to uczynił ze swoim Bogusławski, oddać go (z koniecznym, gdy chodzi o podmiot, zastrzeżeniem: *Si parva magnis componere licet*) „pod sąd publiczności“, a przede wszystkim tych, którzy w sprawie budowy przyszłych teatrów będą decydowali.

Co w nim posiada pewną wartość i co z niego może ostać się? Czy nie będzie on, tak jak projekt Bogusławskiego, zamkiem na lodzie? Przyszłość niechybnie odpowie na to pytanie, w każdym razie autor jedno ma dziś na usprawiedliwienie:

Nasi urbaniści ukazują nam miraż przyszłej Warszawy w świetle tak oślepiającym, każąc nam wierzyć, że „Stolica nasza stanie się jednym z najpiękniejszych, najzdrowszych i najracjonalniej pomyślanych wielkich miast europejskich“, iż trudno oprzeć się pokusie włączenia do tego wspaniałego obrazu fragmentu, pomyślanego w takiej samej skali. A przecież nie można zaliczyć jej do dziedziny fantastyki, gdyż opiera się ona na dosyć ścisłych obliczeniach.

*) Wiem o jednym tylko wcześniejszym, niestety nieznanym mi projekcie, który w latach okupacji opracował prof. Lech Niemojewski.

Jedno jest pewne: Warszawie będą przybywały nowe teatry, musimy więc zdobyć się na wysiłek, aby proces ten dokonywał się według planu, opartego na najrozumniejszych i najbardziej istotnym potrzebom odpowiadających założeniach. A gdy pod koniec drugiego okresu, skończywszy realizowanie wszystkich zamierzeń, za niewiele już lat, gdyż w r. 1966, będziemy obchodzili tysiąclecie istnienia naszego państwa, udział teatrów w tych uroczystościach wypadnie tym godniej, im stosowniejsze wzniesieniy dla nich budowle. I wówczas gdy dźwięgnięta z ruin Opera wystawi nowy z tym świętem ideologicznie powiązany utwór, gdy w Teatrze Narodowym natchnione dzieło poety ukaże nam wizję-syntezę ducha dziejów Polski — wtedy w tym akordzie hołdu, składanego przeszłości z wiarą w przyszłość, nie zabraknie nuty, która zaświadczy, że i na tym drobnym odcinku, jakim jest planowanie w dziedzinie sztuki teatralnej, mimo niebywale ciężkich warunków rzetelnie spełniłiśmy nasz obowiązek.

P R Z Y P I S Y

(1) Statystyka teatrologiczna jeszcze nie istnieje. Nie tylko nie opracowano dotąd jej metod, ale i nie zastanawiano się, do jakich celów ma ona służyć i na jakie pytania powinna dostarczać odpowiedzi. Stąd powstała zupełna przypadkowość systemów, według których urzędy i biura statystyczne gromadziły i grupowały dane z dziedziny teatru, figurujące następnie w „rocznikach” i różnego rodzaju publikacjach; stąd również szczupłość zakresu, który ograniczono do paru pozycji (liczba teatrów, liczba biletów sprzedanych, niekiedy kwoty osiągnięte ze sprzedaży biletów). Wszystkie te braki występują jaskrawo, gdy powstaje konieczność oparcia się na danych statystycznych i wysnucia z nich wniosków. Mimo tych niedomagań z trudem zdobyte dane po odpowiednim opracowaniu, polegającym przede wszystkim na ujawnieniu liczb względnych, mogą dostarczyć pewnej niewielkiej sumy wiadomości pozwalających na konstruowanie założeń planowania w zakresie polityki teatralnej. Dlatego też i założenia, z których wychodzi podany tutaj projekt, można mimo wszystko uważać za realne.

(2) Przeciętna liczba sprzedanych biletów, przypadająca na 1 mieszkańca. Przeciętna dla Warszawy za lata 1937 i 1938 liczba 2,8 nabiera wymowy w zestawieniu z danymi, dotyczącymi pięciu innych największych miast polskich (obliczenie zrobione na podstawie sumarycznych danych w „Małym Roczniku Statystycznym 1939”. Dział XIX, tabl. 14, s. 346):

	Ludność w r. 1937	o/o	Potencjalna publiczność teatralna; ludność z uwzględn. współczyn. języka i wieku	o/o
	a		b	
Warszawa	1250000	42,5	747000	43,9
Łódź	660000	22,5	290000	17,0
Lwów	315000	10,7	172000	10,1
Poznań	260000	8,8	213000	12,5
Kraków	250000	8,5	170000	10,0
Wilno	205000	7,0	111000	6,5
	2940000	100,0	1705000	100,0

(3) Wskaźnik frekwencji (stosunek procentowy liczby sprzedanych biletów do liczby miejsc w teatrze).

Przeciętna frekwencja w 4 teatrach warszawskich:

	Wielki Naro- dowy		Letni	Polski	Razem w 4 t.
w l. 1926—1930	62%	58%	57%	67%	61%
„ „ 1931—1933	56%	52%	46%	50%	49,5%

We wszystkich teatrach warszawskich:

w r. 1937	} przy ogólnej liczbie miejsc ok. 10.500	48%
„ „ 1938		57%
„ „ 1946		73%
„ „ 1947 w I kw.		84,4%

Obliczone na podstawie danych, znajdujących się w wydawnictwach: „Rocznik Statystyczny Warszawy

Bilety sprzedane c: 1937 1.913000 d: 1938 2.275000	o/o	Przeciętna liczba roczna biletów na 1 mieszk.			
		cała ludność	Miej- sce kolej- ne	Ludność z uwzgl. współcz.	Miej- sce kolejne
c + d		$\frac{(c+d):a}{2}$		$\frac{(c:b) + (d:b)}{2}$	
4188000	53,8	1,7	2	2,8	2
844000	10,8	0,6	6	1,5	5
882000	11,3	1,4	3	2,6	3
426000	5,4	0,8	5	1,0	6
540000	6,9	1,1	4	1,6	4
921000	11,8	2,3	1	4,2	1
7801000	100,0				

1930" (tabl. 202, 203, 205); toż za r. 1933 (tabl. 193, 194, 196); „Warszawa w liczbach 1947“; za I kw. r. 1947 według statystyki w „Biuletynie Informacyjnym Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki“, R. I. nr 3/5.

(4) Stosunek liczby miejsc do liczby mieszkańców:

Rok	Ludność	L. miejsc	1 miejsce na x ludności
1860	158.000	1879 ¹⁾	84
1880	383.000	1879	201
1881	ok. 400.000	2466 ²⁾	162
1901	712.000	ok. 4998 ³⁾	142
1939	1.289.000	ok. 10.500	123

¹⁾ T. Wielki 1085, T. Rozmaitości 794, ²⁾ T. Mały 587, ³⁾ T. Wielki po przebudowie 1198, T. Rozmaitości 758, T. Letni po przebudowie (czynny przez cały rok) 875, (przedtem, od r. 1870, jako letni 1065), T. Nowości 987, T. Ludowy przy ul. Ciepłej ok. 1200).

(5) Pojemność teatrów Berlina i Wiednia:

Zestawienie zrobione na podstawie danych figurujących w wyd. „Deutsches Bühnen-Jahrbuch“ 55 Jhg 1944.

Berlin

do 400 m. :	2 t.	633 miejsc	2,0%
401 — 600 m. :	5 „	2512 „	7,5%
601 — 1000 m. :	11 „	9166 „	27,2%
1001 — 1500 m. :	5 „	6013 „	17,8%
ponad 1500 m. :	7 „	15387 „	45,5%

30 t. 33711 miejsc 100,0%

Wiedeń

do 400 m. :	—	—	—
401 — 600 m. :	4 t.	2036 miejsc	10,0%
601 — 1000 m. :	4 „	2896 „	14,2%
1001 — 1500 m. :	7 „	8285 „	40,7%
ponad 1500 m. :	4 „	7140 „	35,1%

19 t. 20357 miejsc 100,0%

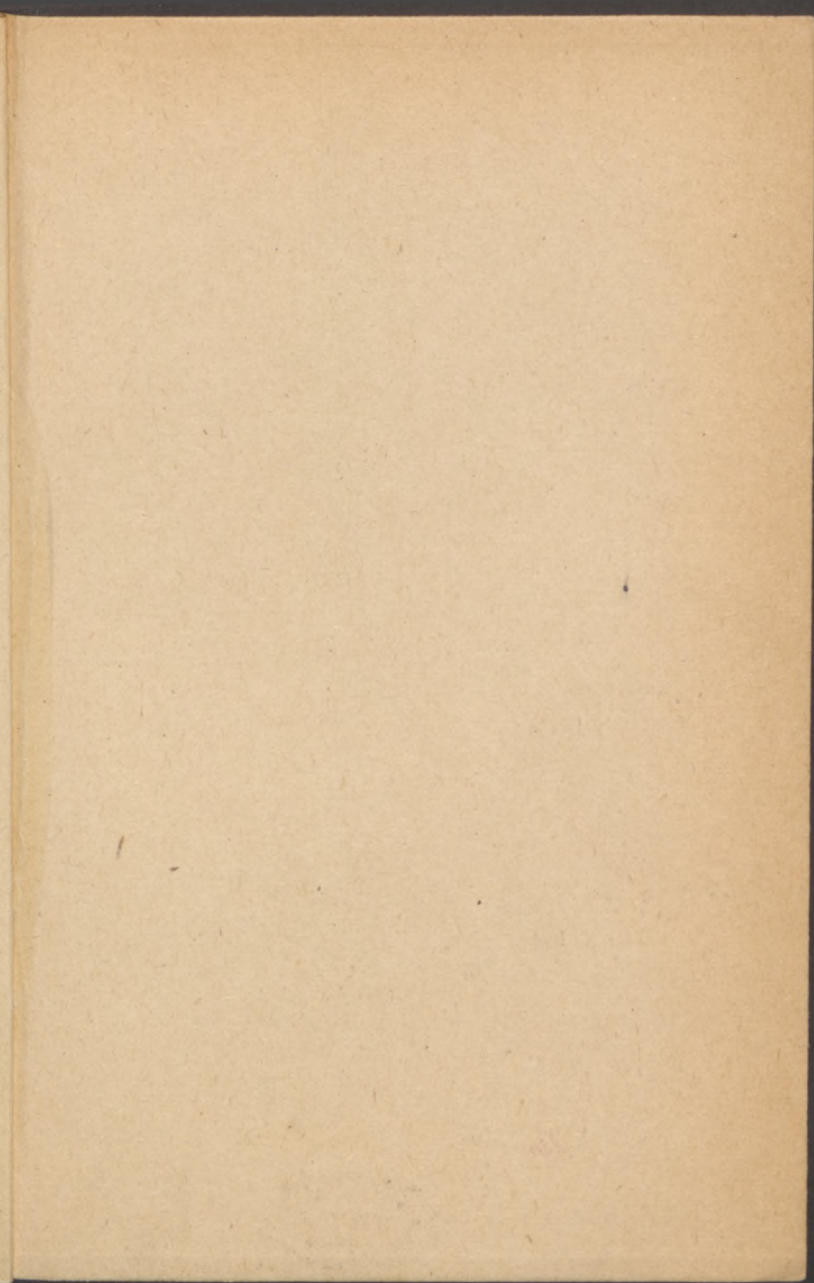
Biblioteka Główna UMK



300052023369

u 67323





67323

Biblioteka Główna UMK



300052023369