

Eleonora Udalska

WIKTOR BRUMER O ZWIĄZKACH TEATRU I FILMU

Wiktor Brumer (1894—1941), krytyk i badacz teatru, jest autorem cennych wypowiedzi o związkach teatru i filmu oraz recenzji z bieżącej produkcji filmowej dotąd nie uwzględnionych w opracowaniach naukowych.

Brumer należał do czołowych krytyków teatralnych dwudziestolecia międzywojennego. Współpracował z wszystkimi niemal poważniejszymi tygodnikami, miesięcznikami i kwartalnikami tego czasu. Zasiadał w wielu redakcjach. Sam redagował zasłużone czasopismo „Życie Teatru” (1920, 1923—1927). Projektował, a potem prowadził Instytut Teatrolologiczny (1925—1927)¹.

Refleksja o filmie może wydawać się naturalną sprawą u człowieka, który czujnie obserwował tendencje rozwojowe współczesnej kultury. Pojawiła się najpierw na tle dyskusji o zasadach dokumentowania przedstawień teatralnych². Brumer podzielił entuzjastycznie opinię, że wynalezienie kinematografu otworzy nową epokę sztuki teatru. Pozwoli dzięki nieograniczonym możliwościom filmu zachować ją od zapomnienia. Przypisywał wówczas filmowi przede wszystkim funkcję dokumentacyjną. Film rozpatrywał w kontekście potrzeb życia kulturalno-społecznego.

Rodząca się nauka o teatrze wymagała uzasadnienia teoretyczno-metodologicznego. Ulotność sztuki teatralnej sprawiała, że wszelkie badania spotykały się z zarzutem nienaukowości. Zwolennicy empirycznych badań w duchu pozytywistycznym odmawiali teatrologii prawa do uogólnień.

¹ Zob. omówienie działalności krytycznoteatralnej W. Brumera w E. Udalska, *Wiktor Brumer krytyk i badacz teatru*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN” 1974, R. XXVIII, 4, s. 1—6.

² W. Brumer, *Uwagi o inscenizacji*, Warszawa 1923, s. 10 i n. Zob. również: W. Brumer, *W sprawie stworzenia Instytutu Teatralnego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 21; W. Brumer, *Polski Instytut Teatrolologiczny*, „Życie Teatru” 1925, nr 43.

Na tle toczącej się dyskusji o podstawach badań teatralnych Brumer wystąpił jako zwolennik rozwoju techniki, która właśnie dzięki kinematografowi udoskonaliła dokumentację przedstawienia teatralnego³. Pierwszą rzeczą będą rejestracje widowisk teatralnych na taśmie filmowej. Nauka o teatrze uzyska wówczas podstawę do sprawdzalnych opinii o *mise en scène*, grze aktorów, ich gestyce, mimice i ruchu w przestrzeni scenicznej. W toku badań teatralnych rozwiązywane będą ważne problemy teoretyczne, zwłaszcza dotyczące analizy gry aktorskiej, a więc podstawowego zagadnienia dla teatru. Równocześnie filmowy dokument przedstawienia teatralnego pozwoli także rozwijać badania porównawcze oraz doskonalić metody krytyczne w opisie poetyki przedstawień.

Brumer odniósł się do dokumentacyjnej funkcji filmu wobec teatru z wiarą swego pokolenia, które w utrwalonym na taśmie filmowej dokumencie dostrzegało absolutną nie zniekształconą prawdę. Swoimi wypowiedziami o filmie jako źródle najbardziej wiarygodnym i obiektywnym Brumer zbliżył się do takich teoretyków kina jak Bolesław Matuszewski, Włodzimierz Perzyński, Leo Belmont⁴. Niewątpliwie kontynuuje ideę zrodzoną u samych narodzin kina, a wyrażającą przekonanie, że film jest wytworem kulturowym. Nie poprzestawał jednak Brumer na takich konstatacjach. Refleksją ogarnął także problemy estetyki kina i sztuki teatralnej. Wprowadzenie do kina dźwięku otworzyło nową perspektywę dociekań.

Pierwszym ogniwem rozważań jest stosunek filmu dźwiękowego do teatru⁵. Pewna statyczność filmu dźwiękowego zbliżyła go do teatru. Dialog, który wstrzymuje „ruch” akcji, pozwala na takie spostrzeżenia. Jednak istota filmu sprawia, że film dźwiękowy stanowi rodzaj sztuki odrębnej, chociaż pokrewnej teatrowi. Łącznikiem między nimi jest aktor⁶. Sam akt kreacji roli przebiega w zupełnie różnych warunkach. Aktor sceniczny przygotowuje się do roli w ciągu długich prób, ale przeżywa dramat codziennie i na nowo. Codziennie też na nowo „tworzy swą postać”. Aktor filmowy nie panuje nad całością procesu tworzenia. Przechodzi od fabuły do fabuły, od nastroju do nastroju. Nie

³ W. Brumer, *Niedomagania polskiej teatrologii*, „Przegląd współczesny” 1935, R. XIV, t. 53, s. 357—376 i t. 54, s. 44—56.

⁴ Zob. *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898—1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1975, s. 12—24.

⁵ W. Brumer, *Film dźwiękowy i teatr*, „Przegląd Wieczorny” 1929, nr 224; W. Brumer, *Teatr i kino. Rzekomi rywale. Jaracz i Junnings. Przeżywanie w teatrze i filmie. Znaczenie kina dla teatru*, „Przegląd Wieczorny” 1929, nr 169.

⁶ W. Brumer, *Dialog o sztuce aktora*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 5.

ma więc możliwości przeżywania roli. Rola filmowa podlega montowaniu. Rola filmowa — jest efektem jednorazowym, tj. niepowtarzalnym, więc nie do poprawienia, oscylująca między apogeum możliwości aktorskiej a doskonałą robotą techniczną. Na tym m. in. polega odmienność filmu jako odrębnej sztuki. Sztuka filmowa dla teatru ma znaczenie pedagogiczne w dwóch dziedzinach. Uczy ekspresji środków mimicznych i ruchowych. Utrwala sztukę aktorską i tradycję wykonawczą.

Rozważania o różnicy między sztuką filmową i teatralną wzbogacił Brumer obserwacją roli aktu w teatrze i filmie oraz poezji na ekranie i na scenie⁷. Pojęcie aktu jest w filmie przeniesione z dramatu scenicznego. Funkcja jego w sztuce dramatycznej i filmowej jest zupełnie różna. W sztuce dramatycznej stanowi on zamkniętą w sobie całość architektoniczną. Przerwa między aktami wynika z potrzeby rozbicia iluzji. Inaczej w filmie. Sztuka filmowa posługuje się obrazem. Możliwości twórcy są nieomal nieograniczone. Obrazy zmierzają do utrwalenia iluzji. Podobnie różnica między obu rodzajami sztuki staje się jeszcze bardziej dostrzegalna, gdy na warsztacie położyć dzieło poetyckie. Wiersz, który jest częścią istoty sztuki teatralnej, na ekranie traci swoją nośność. Sztuki poetyckie takie jak np. *Nie-Boska Komedia* Krasińskiego zekranizowane stałyby się najgorszym filmem i najgorszym teatrem⁸.

Zatem film w rozważaniach Brumera jest pojmowany jako samodzielny rodzaj sztuki. Związki filmu z teatrem rozpatrywał nie w kategoriach zależności, lecz przede wszystkim dwóch pokrewnych sztuk. Zmierzał do wyjaśnienia swoistości wyrazowej filmu i teatru. Nie obca mu była w tym względzie współczesna myśl filmowa polska i obca.

Wyjątkowo uważnie śledził także rozwój niemieckiej nauki o teatrze, zwłaszcza w dziedzinie refleksji teoretyczno-metodologicznej. Można wnosić, że w niej właśnie poszukiwał odpowiedzi na niejasne dotąd w estetyce kina zagadnienia.

Z wyjątkową pieczołowitością odnotował i opisał kolejne książki Artura Kutschera, teoretyka i systematyka niemieckiej Theaterwissenschaft⁹. Przypomnijmy, że Kutscher zmierzał zwłaszcza w *Die Elemente des Theaters* (1932) do wypracowania pojęć, które uzasadniałyby potrzebę wyjścia teatrologii z obszaru filologiczno-historycznego. Mieścić się miała, jak mniemał na podstawie szczegółowych analiz aktorstwa

⁷ W. Brumer, *Akt w teatrze i filmie*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 21.

⁸ W. Brumer, *Ostrożnie z irapującymi tematami dramatycznymi*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 4.

⁹ W. Brumer, *Artur Kutscher o filmie*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 19.

i rodzajów dramatycznych¹⁰, w obszarze nauk humanistycznych (*Geisteswissenschaften*) nie w pełni zaś w naukach o kulturze (*Kulturwissenschaften*)¹¹.

Z tej też okazji Kutscher swoje wywody poszerzył refleksją o filmie. Film bowiem dostarczał argumentów na rzecz wyodrębnienia teatru spośród innych sztuk. Kutscher podniósł kilka istotnych kwestii estetyki filmu i teatru. Pierwszą płaszczyzną porównań teatru i filmu jest reżyseria. Zgodnie z duchem epoki, reżyseria w teatrze jest uznana za zjawisko ułatwiające grę wykonawczą, w filmie — za podstawowy element jego struktury. Reżyseria w filmie ma moc konstruującą. Wraz z montażem wyróżnia specyfikę kina. Ponadto montaż odkrywa nową perspektywę artystyczną, bowiem czyni z ruchu środek ekspresji i opisu świata. Film dzięki niemu jest sztuką nieustannego ruchu, wzrastającej ciągle dynamiki wyrazu. Inaczej konstruuje akcję teatru. Jej istotą jest ciągłość i terażniejszość. Z tej też zasady wypływają inne warunki pracy aktorów.

Aktor w filmie — dowodził Kutscher — nie tworzy w bezpośrednim kontakcie z widzem. Jego prawdziwy akt kreacji w rzeczywistości nie może zaistnieć: uwarunkowania techniczne niszczą niezbędną spontaniczność procesu tworzenia roli. Na podstawie takich przesłanek Kutscher orzekł, że aktorstwo filmowe jest zupełnie różne od aktorstwa teatralnego. Mimika, słowo i muzyka są stałymi pierwiastkami teatru, w filmie pozostają jedynie środkami pomocniczymi.

Konkluzja jest oczywista. Film i teatr są sztukami samoistnymi. Wiele je z natury łączy, ale i wiele dzieli. W badaniach naukowych wiedza o jednej i o drugiej sztuce wzajemnie mogą się bogacić, zwłaszcza w dziedzinie poetyki i socjologii teatru i filmu.

Brumer przyswajając myśli Kutschera, posłużył się sugerowaną metodą porównawczą w analizach poetyki przedstawień Meiningerów¹². Ich dokonania skonfrontował ze współczesnymi dążeniami artystycznymi w kinematografii światowej. Zasada zespołowości jako najważniejsza zasada estetyczna teatru księcia Jerzego II zaowocowała

¹⁰ Zob. podstawowe zagadnienie analizy A. Kutschera w książce *Die Elemente des Theaters*, Düsseldorf 1936: I. *Mimik und Spiel*, Grundlage: Tanz. 1. *Volks und Nationaltanz*, 2. *Kulturtanz*. II. *Pantomime*, Die Elemente: A. *Mimische Darstellung*. 1. *Die Laienspieler*, 2. *Die Berufsspieler*: a) *Der Mime*, b) *Der Schauspieler*. B. *Spieltext*: 1. *Der Mimus*: a) *Der antike*, b) *Der moderne*, *das Theaterstück*, *Posse*, *Schwank*, *Lustspiel*, *Volksstück*, *Schauspiel*, *Trauerspiel*, *Sketsch*, *Bluette*, *Revue*, 2. *Das Drama*: a) *Tragik und Tragödie*, b) *Komik (Humor) und Komödie*, *Sinn*, *Grundausschauungen*, *Vorlesungen*, *Forschung*.

¹¹ Zob. A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, t. 2, Düsseldorf 1936, s. 194—196.

¹² W. Brumer, *Meiningerzy i film*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 17.

w reżyserii filmowej zmierzającej do tworzenia możliwie harmonijnej całości tak, że nawet w filmach opartych na popisie gwiazdorskiej pary aktorów reszta zespołu nie jest tylko martwym tłem. Ideałem dla Brumera wcielającym zasadę zespołowości w filmie jest dzieło Eisensteina *Pancernik Potiomkin*. Owa jedność środków, harmonia wyrazu w filmie nie mogłaby zaistnieć bez poprzedzającej pracy nad nimi w przedstawieniach teatralnych.

Także z poetyki naturalistycznego teatru wyprowadził Brumer zasadę autentyzmu obrazu filmowego. I choć autentyzm w teatrze został przewyciężony, dla filmu pozostaje inspirującym źródłem poszukiwań artystycznych i stałą dyrektywą estetyczną.

Owe rozważania nie miały na celu, jak w wielu wypowiedziach o teatrze i filmie tego czasu, wskazania wtórności środków ekspresji filmowej wobec teatru. Przeciwnie. Brumer wyraźnie zaznaczając różnice między teatrem współczesnym a filmem, odwołując się do tradycji meiningeńskiej, zmierzał do wzbogacenia refleksji estetycznej o obydwa sztukach. Odwołanie do tradycji teatralnej służyło jedynie za pole porównawcze, a nie środek wartościowania.

Swoje trwałe zainteresowanie filmem udokumentował Brumer nawiązaniem stałej współpracy recenzenckiej z „Wiadomościami Filmowymi” (1937—1938). Dał wówczas szereg cennych analiz dzieł filmowych polskich i obcych. Jego recenzje odznaczały się rzetelnością, konkretnością oraz szerszą perspektywą teoretyczną. Każde niemal recenzowane dzieło filmowe stanowiło pretekst do rozwinięcia jednego z wątków estetyki kina i teatru.

Oglądany film *Barbara Radziwiłłówna*¹³ dostarczył materiału do spostrzeżeń o dialogu i muzyce w dziele filmowym. Film ten jest w ocenie Brumera poważnym osiągnięciem polskiej produkcji filmowej. Dialog w całym filmie nie hamuje akcji. Występuje duża wizualność scen. Do najlepszych należy świetnie zainscenizowany taniec podczas balu w rocznicę tajemnych zaślubin króla oraz scena reakcji Barbary i króla podczas śpiewu w ogrodzie Bekwarka. Odznaczają się one wewnętrzną dramaturgią. Walorem filmu jest właśnie muzyka Maklakiewicza. Współżyje z akcją, jest jej artystycznym dopełnieniem. Mankamentem filmu był brak kontrastów Litwy i Polski w krajobrazie, obyczajach.

Z kolei w recenzji z *Janosika*¹⁴ podniósł Brumer wartość kompozycji filmowej. Właśnie w tym filmie dostrzegł jej artystyczne walory. Jej

¹³ W. Brumer, *Plusy i minusy [Barbara Radziwiłłówna]*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 1.

¹⁴ W. Brumer, *Umiejętna kompozycja filmu [Janosik]*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 3.

umiejętność polegała na sprawnym powiązaniu elementu statycznego (góry) z podstawowym w filmie elementem ruchowym — biegiem Janosika. Tatry żyją i współgrają z aktorami. Pęd Janosika stał się samoistną symfonią ruchu i poezji. Sztuka filmowa święciła tu prawdziwy tryumf.

Kilkakrotnie powracał Brumer do sprawy dźwięku i muzyki w filmie. Rozumiał, że film znajduje nowe sposoby wydobycia wyrazu właśnie poprzez dźwięk. *Wielka miłość Beethovena*¹⁵ jest potwierdzeniem samodzielności sztuki filmowej. W filmie doskonale zastosowano muzykę beethovenowską do akcji, kapitalnie wykorzystano instrumenty (fortepian, organy, małą i wielką orkiestrę). Dramaturgię oparto na tragedii Beethovena, który nie jest już zdolny panować nad instrumentem.

Niezależnie od słabości wykonawstwa, filmy takie jak *Wielka miłość Beethovena* czy *Sonata księżycowa*¹⁶ spełniają niemałą rolę społeczną. Przede wszystkim umasowiają wielką muzykę klasyczną. Fakt, że widz kinowy słucha jej w powadze i skupieniu, świadczy o tym, że istnieje możliwość przełożenia na taśmę filmową dźwięku muzycznego wzbogaconego o pierwiastki dramatyczne. Czar muzyki wyrównuje braki aktorskie filmu.

Wyjątkowo złożoną sprawą były problemy tendencyjności i propagandowości filmu. Wiadomo, że wiele filmów tego czasu służyło bezpośrednio politycznej agitacji. Nie brakło w rozważaniach Brumera wypowiedzi i na ten temat. Bezpośrednim bodźcem był film Polskiej Spółki Filmowej *Płomienie Serca*¹⁷. Brumer zestawiał go z *Pancernikiem Potiomkinem* Eisensteina, dziełem tendencyjnym, a równocześnie wysoce artystycznym. Takie porównanie oczywiście świadczyło na niekorzyść polskiego filmu. Tendencyjność w sztuce zdominowała i przytłumiła efekt czysto artystyczny. Wartość polskiego filmu przede wszystkim wyrażała się doskonałą reżyserią scen zbiorowych, umiejętnością pokierowaniem pracą młodych aktorów (pośród nich wyróżniał się Jaśkiewicz), trafnym wykorzystaniem wybitnych aktorów (Junoszy-Stepowskiego w rolce pułkownika) oraz dobrymi zdjęciami Joniłowicza (scena pożaru w nocy).

Jakże więc określić miejsce krytyki Wiktora Brumera w myśli filmowej dwudziestolecia międzywojennego? Lokalizacja jej w kontekście

¹⁵ W. Brumer, *Dźwięk na usługach akcji filmowej* [*Wielka miłość Beethovena*], „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 6.

¹⁶ W. Brumer, *Paderewski na ekranie* [*Sonata księżycowa*], „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 7.

¹⁷ W. Brumer, *Szlachetna propaganda* [*Płomienie serca*], „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 5.

historycznym nie jest rzeczą łatwą. Uprawiał bowiem Brumer krytykę łączącą idee heterogeniczne. Były w niej elementy krytyki genetycznej wtedy zwłaszcza, kiedy wyprowadził aktorstwo filmowe i teatralne z prążyć ludzkiego zachowania, a także elementy krytyki strukturalnej, poszukującej wartości immanentnej w dziełach oraz elementy krytyki świadomości wówczas, kiedy traktował film jako wyraz chwili dziejowej i sumę doświadczeń narodowych. Swoistością jego wypowiedzi o filmie jest przede wszystkim to właśnie, że spajał idee teatralne i filmowe, zestawiał i porównywał. Tym samym stają się one znamienym wykładnikiem czasu intensywnych dociekań nad rodzącą się sztuką filmową.

Godne są z pewnością uwzględnienia w polskiej myśli filmowej i teatralnej.

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Dramatu i Teatru

Eleonora Udalska

WIKTOR BRUMER: ÜBER DIE BEZIEHUNGEN VON FILM UND THEATER

Das Interesse Wiktor Brumers (1894—1941), eines Theaterkritikers und — Historikers der Zwischenkriegsperiode, galt unter anderem auch dem Film. Er schrieb dem Film eine dokumentarische Funktion gegenüber der Theateraufführung zu. Damit teilte er die Meinung vieler damaliger Theoretiker des Theaters.

Später hat er sein Interesse auf die ästhetischen Probleme des Films und des Theaters ausgedehnt, wobei er sich einer komparativen Methode bediente. In diesem Zusammenhang hat er den Versuch unternommen, die eigenartige Expressivität des Films zu erklären.

Er untersuchte solche Kategorien, wie den Akt im Theater und Film, den Schnitt und die Konstruktion des Films, Film- und Theaterschauspielkunst und -regie, deren Funktion er im Filmwerk zu bestimmen gedachte. Seine Beobachtungen bereicherte er um die Theorie von Artur Kutscher, einem deutschen Systematiker der Theaterwissenschaft.

In den Jahren 1937—1939 arbeitete er als Filmkritiker in der Zeitschrift „Wiadomości Filmowe“, in deren Spalten er sehr eingehend polnische und ausländische Filme rezensierte.