



Yale University Library Digital Collections

Title	Stefanja Zaborska. "La décoration théâtrale polonaise après la guerre." Pologne Littéraire, [1927]. [5277-1]
Rights	The use of this image may be subject to the copyright law of the United States (Title 17, United States Code) or to site license or other rights management terms and conditions. The person using the image is liable for any infringement.
Container information	Box 67 Folder 17
Generated	2021-02-27 01:11:02 UTC
Terms of Use	https://guides.library.yale.edu/about/policies/access
View in DL	https://collections.library.yale.edu/catalog/10657010

La décoration théâtrale polonaise après la guerre

Ce qui se passait chez nous dans la deuxième moitié de la décoration théâtrale avant la grande guerre correspondait dans les lignes principales à son développement dans les autres pays européens. C'était dans une large mesure, un réalisme naïf et détaillé, intérieur peut-être à d'autres, car il s'était même pas national, mais emprunté à des modèles étrangers d'une valeur douteuse.

Le théâtre de Wyspiński fut alors le seul facteur original, d'une certaine portée d'actualité et d'une énergie plasticienne encore plus grande. Wyspiński, poète et peintre de génie, penseur visionnaire plastique, ne pouvait évidemment pas se placer dans le cadre d'un réalisme naïf. Il le dépassa déjà, rien que par la qualité de ses conceptions dramatiques. La tragédie était pour lui la réalisation plastique et dramatique de l'idée, l'élément plastique de la scène devenant la réalité de la scène.

La symbolisation des éléments plastiques de la scène s'accroît en Wyspiński bien avant l'introduction de la tendance symbolique dans le théâtre européen... en suivant des voies tout à fait différentes et personnelles. Wyspiński arrive à l'un ou l'autre de ces éléments dramatique et plastique, fondus en un amalgame indissoluble, non parvenant pas sur les moyens d'un anthropomorphisme naïf, mais par quelque chose qu'on peut appeler surréalisme d'un type particulier. Il y a en outre des choses qu'on peut appeler surréalisme d'un type particulier. Il y a en outre des choses qu'on peut appeler surréalisme d'un type particulier. Il y a en outre des choses qu'on peut appeler surréalisme d'un type particulier.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Les influences des relations artistiques dans le décor théâtral datent en germe. Les véritables créateurs de ce genre en Pologne sont sortis de l'école de Cracovie — terrain de l'activité de Wyspiński.

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là

Il y a encore dans ce procédé de symbolisation un second trait caractéristique et éminemment moderne: Wyspiński ne se sert point d'ensembles d'espaces définis, ses décors ne représentent pas les choses bonnement concrètes, comme "l'intérieur d'une église", "l'intérieur d'un château" et d'autres semblables; son principe est plutôt la "pure pureté" du fragment de la scène, la colonne et non l'édifice en entier, ainsi il s'élève tout à fait du réalisme illusionniste. La partie comme élément plastique représente le tout, les objets individuels se montrent sous un nouvel aspect. Isolés de leurs environs habituels, libérés des liens dans lesquels leur rôle personnel se perdait, ils deviennent pour nous intendants et nouveaux, de même que leur contenu en soi est comme rajouté et prend une teneur nouvelle.

C'est pas un symbolisme de ce genre, que nous connaissons comme un courant dans l'évolution du décor. Ce symbolisme là c'est ce qui nous intéresse. Des l'année 1896 et jusqu'en 1907 Wyspiński va être beaucoup plus loin; il interprète et ne souligne pas, les éléments plastiques, mais présente par à l'action du drame comme des facteurs équivalents, plus simples, leur relation avec les faits scéniques est obligamment indispensable, ne dépend d'aucun hasard, elle est intégrale. En outre, la partie purement plastique du décor chez Wyspiński débordait d'un certain nombre de simplicité nouvelle, il en vient, comme dans son drame "Dziwna" représenté en 1902, à rejeter tout décor, il place l'acteur en face des murs dénudés de la perspective scénique. Dans ce temps-là



KAROL FRYCZ. "Hamlet"

WINCENTY DRABIK. "As You Like It"

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Rosa" par Stefan Zeromski

Andrzej et Zbigniew Pronaszko: "Achille" par Stanislaw Wyspiński. Note à côté: "Achille, romanesque".

Miciński, dont la mise en scène plastique contenait avant tout une valeur esthétique, une réalité et plus profonde union tant avec l'histoire du drame qu'avec la réalité de son action. La construction de la scène n'est déjà plus seulement une valeur architecturale et plastique, mais devient le meilleur. L'unique terrain possible, et correspondance parfaite de la dynamique de l'œuvre. L'intégrité selon l'acceptation de Wyspiński, pénétre ces tableaux qui, sans être réalisés, ne sont pas abstraits, et dont les bords raccourcis sont les ovales du lieu concret de l'action. Les chaudières rouges à l'intérieur du navire, l'écrou en bois du pont, un mail dressé, suffisent à préciser l'action et forment en même temps un espace scénique à plans multiples encadrant des groupes monumentaux d'acteurs. En ce groupe, tel un essai d'harmonisation de l'architecture de la scène avec le lieu spécifique de l'action, — union obtenue à l'aide de raccourcis symboliques; ce fait assai un essai de relier les effets de couleur et de lumière au sens de l'action; enfin — une tentative de concilier harmonieusement des éléments en apparence inconciliables. Dans son rationalisme de construction il y a une place pour le romantisme du coloris, les simplifications ne vont pas au-delà du bloc architectural — la simplicité de la construction l'est malgré tout modérée, le caractère statique de l'ensemble est maintenu. L'individualisation du lieu de l'action, sa démarcation est maintenue à travers les simplifications et la monumentalisation des formes. La lutte entre les éléments picturaux plastiques de la scène et l'acteur reçoit sa solution au nom de l'harmonie et de l'action commune de ces deux facteurs.

Les tentatives ne lémoignent donc pas d'une intranquillité radicale des conceptions, mais d'un désir de solution harmonieuse.

Dans la terminologie du Théâtre Boguslawski, nous expérimentons toujours, mais par échappées, et, pour ainsi dire, en cachette, par le groupe de jeunes artistes cubistes-constructivistes, dont les esquisses ont été produites à l'Exposition Théâtrale de Paris, tâche de trouver une route à des conceptions scéniques basées sur le cubisme et le constructivisme. Cracovie est l'idée d'une scène "par accroissement". La "Réduite" de Vlno fait des tentatives expérimentales. Dans tout cela — par la possibilité héroïque des réalisations — on sent le manque d'une scène expérimentale qui aident ou développer des forces cachées. Dans les résultats obtenus jusqu'à présent il y a un bouquet de traits originaux portant la marque d'un caractère spécifique, qui s'étend pas national dans le sens étroit de ce terme, — c'est à dire réfractaire à priori à toute influence étrangère, à pourtant sa manière particulière de résoudre les problèmes. Sans l'effort de caractériser cette tendance d'une façon trop directe, on peut cependant la définir comme moderne dans son rationalisme, avec un certain romantisme coloriste et lumineux, et une juste compréhension de la valeur décorative de la forme.

Stefania Zaborzka.