

208207

II

WIKTOR BRUMER

UWAGI O INSCENIZACJI

WARSZAWA 1923

NAKŁADEM STOW. PRACOWNIKÓW KSIĘGARSKICH.

Sp. z ogr. odp.

18P38/63

52567

288207

II

Druk J. B. Kondeckiego,
Warszawa,
Marszałkowska 53a.

812 Księg. Nr 20
Antyk. Pami.
Kraśnicki, Warszawa 10
30.12.63

55,-



Niemal zupełny brak podręczników, dotyczących twórczości inscenizatora, reżysera, aktora—słowem: Sztuki Teatru—skłonił mnie do wydania w osobnej książce tych kilku uwag, które, przeznaczone raczej do wydawnictw periodycznych i ogłaszane częściowo w „Życiu Teatru” i „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki”, obracają się w ramach ogólnych rozważań o istocie twórczej inscenizacji i jako takie oczywiście zagadnienia w całej rozciągłości nie rozwiązują.

Chodziło mi o zaznajomienie polskich adeptów scenicznych z znaczeniem twórczej inscenizacji, jak również o zainteresowanie szerszej publiczności z jednym z czynników, składających się na przedstawienie teatralne.

Widz bowiem przeważnie nie zdaje sobie zupełnie z tego sprawy ile twórczego wysiłku należy włożyć w przygotowanie artystyczną całość przedstawiającego widowiska. Podziwiając niejednokrotnie kreację aktorską, nie wie nawet często o tem, że, poza autorem i aktorem, są inne jeszcze czynniki, których zadaniem jest pogłębienie i uwypuklenie zarówno myśli autora jak i koncepcji aktorskiej.

Dramat jest przecież surogatem przedstawienia teatralnego. Najlepszy dramat nie wy-

wrze w czytaniu takiego wrażenia jak dramat widziany na scenie. Oczywiście, o ile jest to dramat pisany teatralnie, t. zn. o ile jego autorem nie jest poeta-literat, lecz poeta teatru. Poeta-literat, napisze dzieło w formie dramatycznej — Goethe „Fausta“, Mickiewicz „Dziady“, Żeromski „Sułkowskiego“ — ale będzie to tylko literatura. Wielka coprawda, piękna i głęboka, ale literatura. Dopiero incenizator, znający tajniki sceny, wydobędzie z takiego utworu walory teatralne. Tak np. Wyspiański uczynił z „Dziadów“ przedstawienie sceniczne. Już starożytni Hellenowie, tworząc dramaty, nie myśleli o czytaniu, lecz o oglądaniu ich na scenie a dramat, napisany przez autora, był jednym ze środków, nader coprawda ważnych, prowadzących do przedstawienia teatralnego.

Na przedstawienie składa się cały szereg czynników artystycznych: współpracuje tutaj autor z inscenizatorem, reżyser z aktorem, malarz z dekoratorami i kostjumerami, muzyk z kapelmistrzem i t. d. i t. d.

Współpraca ta powołuje czynniki twórcze, samodzielne, tudzież odtwórcze, spełniające nakazy poprzednich. Tem różni się zasadniczo Sztuka Teatru od sztuk innych. Muzyk np. ma pewną wizję i przelewa ją w tony i rytmy, poeta operuje słowem — teatr zaś jest sztuką uniwersalną, wszystkie inne sztuki obejmującą i dla tego właśnie tak często błąka się po rozdrożach.

„Gdzie kucharzy sześć...“ mówi znane przysłowie — i słusznie. Da się to dobrze zastoso-

wać do pracy twórczej nad przedstawieniem teatralnem. Oczywiście trudno dobrać tak idealny zespół: autora, który daje dramat, a więc myśl i tekst; aktora, który nadaje tej myśli i tekstowi warunki życia, który tę myśl uplastycznia; reżysera, który tworzy ensamble.

Któż więc jest panem przedstawienia? Bo ktoś przecież musi mieć berło władzy, ktoś, który całości nadaje jednolity ton?

Tym kimś jest inscenizator teatru.

Dostał on tekst dramatyczny. Od zdolności teatralnych autora zależy, czy jest on więcej czy mniej teatralny. Inscenizator przeżywa dramat — odziewa go w plastyczne kształty — nadaje mu tło, koloryzuje, jeśli jest coś zbędnego, odrzuca. Tworzy scenariusz. Autor daje swą myśl dramatowi — od tego jak inscenizator dramat traktuje, zależy czy myśl ta w ramach scenicznych nie tylko nie zostanie spaczona, ale będzie pogłębiona.

Reżyser przyjmuje od inscenizatora dramat, tak już przygotowany, jak ma wyglądać na scenie. Zadaniem jego jest w grupę, utworzoną przez inscenizatora, wlać życie, akcję, odpowiednio do wskaźników jego, szybko lub powoli poprowadzić.

Dlatego aktor już nie z inscenizatorem styka się w pracy twórczo-teatralnej, lecz z reżyserem. Nadaje on utworowi życie — ten najkonieczniejszy warunek przedstawienia. Stwarza go on przez głos, mimikę i gest. Jest on poniekąd artystą samodzielnym, nie wolno mu jednak paczyć myśli autora. Umiejętnie kierujący reżyser nigdy do tego nie dopuści.

Gra aktorska rozstrzyga przedstawienie, ale sama nie wystarcza. Tworząc sama przez się żywą rzeźbę, musi mieć odpowiednie tło i odpowiednie ramy. Inscenizator przedstawienia daje co do tego szczegółowe wskazówki malarzowi a ten ma znowu do pomocy swój personel.

Dzisiaj dekoracja sceniczna ma takie znaczenie, jak wszystkie powyżej wymienione czynniki, składające się na przedstawienie teatralne.

Niejednokrotnie w przedstawieniu teatralnem ważną rolę odgrywa również czynnik muzyczny. Czyż może sobie ktoś wyobrazić „Peer Gynta“ bez pięknej muzyki Griega? Równałoby się to odebraniu dramatowi jednego z najpiękniejszych jego momentów twórczych.

Trzeba doprawdy wielkiego artysty, ażeby te wszystkie sztuki potrafił z sobą subtelnie i odpowiednio powiązać. Dlatego to stawia się inscenizatorowi bardzo wielkie wymagania: sztuka niezna połowiczności. Artysta może być tylko wielki. Inaczej nie jest on artystą.

Tej więc wielkiej sztuce, będącej pomostem między twórczością poety teatru a sceną, poświęcam poniższe uwagi. Jeżeli pobudzą one doświadczonych praktyków teatralnych do szczegółowszego, dokładniejszego omówienia, jeżeli, choć w części, przyczynią się do zrozumienia ogromu pracy twórczej w teatrze, jeżeli nauczą szanować trudną i znojną pracę inscenizatora dla dobra sztuki, praca moja nie pójdzie na marne.

„Teatralność pozostaje do dramatyczności w takim stosunku jak dialektyka do logiki: pierwsza zadziwia i pochłania, druga—przekonywa“.

Henryk Bullhaupt.

I.

Dramat jest dzieckiem Sztuki Teatru: stanowi jego uśmiech życia, istotę i wartość wewnętrzną, ale, żeby należycie wypowiadał się, musi ustawicznie pozostawać do teatru w stosunku dziecka do kochającej go matki; ile razy niesforne się od niej oddala, przeplaca ten samodzielny czyn własnem życiem.

Bo teatr był już wtedy, zanim jeszcze powstał dramat. Na budowę jego złożyło się kilka czynników. Pierwszym był rytm a raczej wewnętrzna potrzeba człowieka wyładowania swej energii rytmicznej na zewnątrz. Poczucie rytmiczności było u człowieka — jak zresztą i u zwierzęcia — przymiotem wrodzonym, pobudzany już w niemowlęctwie rytmicznym kołysaniem i usypianiem dziecka. Energia rytmiki, która kazała człowiekowi w epoce myślistwa tworzyć rysunki geometryczne, która potem przejawiała się w muzyce i poezji, znalazła nowe ujście w teatrze—tańcu.

Taniec nie jest niczem innym, jak ruchem, wypływającym z wewnętrznej podniety muzycznej. To też słusznie pewna grupa teoretyków widzi początki teatru nie u Thespisa, ale w Dawidowej służbie kościelnej i powtarza hipotezę z roku 1783., że już Dawid tańczył w świątyni. A wiadomą jest rzeczą, że i u pierwotnych ludów w tańcu wyrażano radość, obawę przed bóstwem, smutek i tryumf. Wszakże dzisiaj jeszcze znajdujemy taniec kościelny np. u sekty Shakersów w Ameryce Północnej, gdzie mężczyźni i kobiety, żyjący w bezwzględnej czystości, wykonują taniec radosny. „Gdyż kto spełnił tę największą ofiarę — pisze Schopenhauer — ten może tańczyć przed Panem”. W tym tańcu, który teatrolog¹⁾ nazywa „modlitwą w gestach, ofiarą dziękczynną, składaną przy pomocy środków artystycznej ekspresji”, tkwią początki teatru. Wszakże u Hindusów dzisiejsze określenia dramatu: „nata” i określenie aktora: „nataka” oznaczały dawniej: taniec i tancerza. Jest to najlepszym dowodem, że dramat powstał w Indjach z tańca a więc z muzyki, uplastycznianej gestem i ruchami ciała, ruchami, które rozumieć mogli niejednokrotnie tylko wtajemniczeni, bo i dzisiaj jeszcze świątynni tancerze hinduscy nawet ruchami palców oddają pewne pojęcia i zdania jak np. „nie obawiaj się”, „rozmowa i zabawa” i t. p. Wgeście tym tkwi więc pierwotny, uproszczony teatr, teatr bez słów, ale operujący w sposób widowiskowy pewnymi symbolami.

¹⁾ C. Hagemann: „Spiele der Völker”.

Jak Hindusi oznaczali tem samem mianem aktora i tancerza, tak niektóre narody mają dzisiaj jeszcze na oznaczenie śpiewu i tańca jedno wyrażenie, co świadczy o wspólnem drzewie genealogicznem tych sztuk. Teatr Azteków i Meksykanów był teatrem tanecznym, teatr staroitalski powstał z tuskijskich tańców a japoński z rytualnych tańców maskowych.

Teatr helleński powstał z dytyrambu, który był pieśnią kapłańską, ściśle z ruchem tanecznym powiązaną. Thespis przez stworzenie aktora dał możność wierzenia w słyszane śpiewy, aktor ten bowiem, wiodąc z chórem rozmowy, dał początek akcji. Nie był to jeszcze dramat — za bardzo tkwił bowiem w liryczno-chóralnych podstawach — ale stanowił już czyn, który do dramatu poprowadził.

Taniec uplastyczniał myśl muzyczną, lecz nie całkowicie. Dodano więc słowo, które było przepełnione tym samym co taniec pierwiastkiem, t. zn. muzyką. Chwila, w której tancerz zaczął śpiewać, stanowiła wielki krok w budowie teatru. Słusznie Craigh nazywa autora dramatycznego „synem tancerza”. Taniec stał się pomocnicą słowa i jego uzupełnieniem. Ból, wypowiedany słowem, szarpał całem ciałem, które, do taktu słowa, wykonywało odpowiednie — niestety — nieznane nam dzisiaj bliżej ruchy.

„Horeucin“ oznaczało obecnie równoczesne wykonywanie tańca i śpiewu. Tak powstała teatralna mowa muzyczna, która jest najnaturalniejszą, bo ewolucyjnie uzasadnioną formą mowy scenicznej. O zjednoczeniu tem słusznie pisał

w „La rivoluzione del teatro musicale italiano” (1783) Arteaga: „Z połączenia tego powstaje całość, nie tak nieprawdopodobna jak myślą niektórzy, sądzący, że jest rzeczą zupełnie pozbawioną gustu, kiedy bohaterowie i bohaterki radują się, gniewają się i rozmawiają z sobą — śpiewając. Gdybyśmy wzięli rzecz tę naturalnie, byłaby ona niesmaczna, w dramacie muzycznym jest jednak inaczej gdyż ma on za przedmiot... nie samą w sobie prawdę, lecz raczej przedstawienie prawdy”. Tak było i w Helladzie. Ponieważ rzecznikami narodu byli kapłani, więc też oni byli pierwszymi śpiewakami chóralnymi. Śpiewy ich stanowiły odwieczne prawa — nazwano je więc „nomoi” (prawa). Thespis dał im żywot dialogowy.

Chęć przyjemności dała początek sztuce, chęć uprzytomnienia bóstwa poprowadziła do tworzenia idoli (wizerunków bóstw), w teatrze uosobienia te nabrały życia. Pobożny słuchacz wierzył w nie — bo widział. Słyszeć mógł on niestworzone rzeczy, na to, co własnemi oglądał oczyma, mógł przysięgać.

I to są właśnie momenty twórcze teatru: dusza człowieka szukała rytmicznego wypowiedzenia się na zewnątrz i objawiała to w rytmicznych ruchach; potem chciała się wysłowić. Gdy się już muzycznie wypowiadała, chciano wierzyć w rzeczy słyszane i dążono do oglądania tych rzeczy. Z tą chwilą podwaliny teatru były już gotowe.

W ten sposób powstał z teatru dramat a osobom, grającym na scenie, dano możność życia i czynu.

Powstawszy z tych pierwiastków, teatr stawał się monumentalną sztuką, w której przemawia się do widza zapomocą żywego słowa, wyrażonego gestem a popartego światłem, muzyką i tak zwaną dekoracją. Ilekroć dramat pozbawiał się pierwiastków teatru, ile razy działał tylko na zmysł słuchu, lub tylko na zmysł wzroku, tyle razy odbierał mu warunki życia i stawał się albo książkowym, na scenie niezrozumiałym, albo jednostronnym (pantomima).

Dramat, napisany ręką autora, stanowi dopiero część sztuki teatralnej, jest tem, czem nuty dla muzyka, którym nadać musi się dopiero oddech życia. Autor zarysowuje tekst widowiska. Teatr ugruntowuje jego wartości. Jakże słusznie pisze Boy¹⁾ o przedstawieniu „Kłątwy” Wyspiańskiego: „Przedstawienie Kłątwy... stało się rzeczywistością; nareszcie mogliśmy tedy poznać „Kłątwe”, gdyż, aby na prawdę poznać jakiś utwór sceniczny Wyspiańskiego, trzeba go widzieć na scenie”.

Wyspiański był przecież tym, który mówił:²⁾ „Czytać dramatu w żaden sposób nie mogę i wogóle nie wyobrażam sobie swojego utworu w innych ramach jak scena tj. poprostu zamknięta przestrzeń, w połowie ciemna, w drugiej rozjaśniona, na której działają aktorzy”. Doskonale, choć nie wyczerpującą syntezę tego „instynktu teatru” Wyspiańskiego dał

¹⁾ Boy: „Flirt Melpomeną”. Wieczór trzeci.

²⁾ A. Grzymała Siedlecki: „Wyspiański, cechy i elementy jego twórczości”.

A. Grzymała Siedlecki w książce o Wyspiańskim, w której wyjaśnia, „jak w tym talencie nawet zagadnienia świata wewnętrznego ludzi wypowiadają się najłatwiej w języku pomysłów plastycznych, to znaczy szczerze teatralnych, widowiskowych“.

Tak samo Wagner nie był właściwie muzykiem w dosłownem tego słowa znaczeniu, lecz twórcą teatralnym, wyrażającym się za pośrednictwem środków ekspresji muzycznej. Jego twórczość sceniczna rozpoczęła się nawet od próby dramatycznej, w której muzyka miała odegrać potem tylko rolę ilustratora tekstu. Toteż to przedstawienie wagnerowskie uważać należy za szczęśliwie wykonane, którego reżyser sprzął w jednolitą nierozzerwalną, teatralną całość pierwiastki muzyczne i dramatyczne.

O muzyce Szymanewskiego w „Hagith“, pisze z prawdziwym zrozumieniem Rytel:¹⁾ „Chcąc omówić muzykę Szymanowskiego w „Hagith“, niepodobna rozpatrywać jej oddzielnie, w niezależności od akcji dramatycznej. Jest bowiem z nią ściśle związana, przeznaczona do potęgowania wrażenia tego właśnie dramatu, z którego powstała muzyka w „Hagith“, przeniesiona poza mury teatralne, straciłaby wszelką rację bytu“.

Równocześnie wypływa tutaj nowa kwestja: który autor jest najbardziej teatralny? I odpowiedź będzie brzmiała: aktor. Czyż to jest rze-

¹⁾ „Wieczory muzyczne“ (Gazeta Warszawska 17 maja 1922 r.).

czą przypadku, że najgenialniejszymi autorami teatralnymi byli właśnie aktorzy? Shakespeare i Moliere? Nie. Nie znaczy to zgoła, że w znakomitych aktorach tkwią zadatki na genialnych autorów. Ale jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że ci, którzy tę scenę jaknajdokładniej znają, którzy są budowniczymi teatru a więc aktorzy, mogą najłatwiej pisać utwory sceniczne, warunkom teatralnym w jaknajszerszym zakresie odpowiadające.

Bo teatr ma swe oblicze. Bez dramatu nie mogłoby istnieć dziś przedstawienia teatralne—bez dramatu, połączonego z partyturą muzyczną, nie możnaby realizować na scenie dramatu muzycznego. Ale z drugiej strony dramat nabiera rumieńców życia dopiero w teatrze. Najznakomitsze dzieło teatralne nie wywrze w czytaniu takiego wrażenia jak przedstawione na scenie. Oczywiście nie dotyczy to tak zwanych dramatów książkowych, których, z wyjątkiem zewnętrznej formy—dIALOGU—nic ze sceną nie łączy. Ale nawet z tych utworów potrafi wybitny reżyser wykrzesać tyle ognia i nadać mu tyle barw, że dramat ten stanie się dla widza przystępniejszy niż w czytaniu a przynajmniej zbliży go do widza, który potem, czytając ten utwór poraz wtóry, nie jedną zagadkę będzie miał—dzięki poprzedniemu działaniu sceny—rozwiązaną, niejedną trudność usuniętą. Zjawisko to tłumaczy się tem, że podczas gdy przy czytaniu książki, staramy się ją zrozumieć i odczuć bez podniet zewnętrznych, przy przejmowaniu wrażeń ze sceny rzecz ta ma się inaczej, bo na widza działa tutaj zmysł słuchu i wzroku—rów-

nocześnie. Wrażenia słuchowe dochodzą do widza za pośrednictwem wzroku; widz patrzy się na rozwój akcji i równocześnie, dzięki słowom, rzucanym ze sceny, akceptuje wrażenia, przejmowane za pośrednictwem wzroku. W tem połączeniu wrażeń leży tajemnica wielkości sztuki teatru. Czy do widza przemawia bardziej akcja żywa czy nie, czy ruchy, mimika są bardziej czy mniej uproszczone, czy dekoracja jest bardziej lub mniej „aktorem”—to zależy już i od danego utworu dramatycznego i epoki i umiejętności oddziaływania reżysera na widzów. Scena jest tym terenem, który wydobywa, za pośrednictwem aktora, rytmikę słowa poety i zlewa z nią rytmikę ciała. Aktor jest tem dziwnem i jedynem zjawiskiem w dziedzinie sztuki, gdyż nie tylko sam tworzy, ale jest bezpośrednio, całkowicie wciągnięty w orbitę swego tworzenia. Poeta napisze poemat—czytelnik zachwyci się nim lub nie, autora nie zna i nie widzi i przeważnie się nim jako takim nie interesuje. To samo jest z muzykiem, malarzem, rzeźbiarzem, architektem. Wirtuoz—skrzypek zabarwia swą indywidualnością utwór napisany przez kompozytora, i dzięki bezpośredniości swej gry, siłą rzeczy jest już wciągnięty w okrąg zainteresowań słuchacza. Wszak o Paderewskim—wirtuozie nie możemy mieć żadnego wyobrażenia, znając li tylko Paderewskiego—kompozytora. A chcąc poznać jego genialną interpretację, musimy go słyszeć. Aktora musimy słyszeć i widzieć. Oddziaływa on na widza zapomocą słowa i ruchu, które, połączone w jednolitą, nierozzerwalną ca-

łość, stanowią ten cud teatru, rządzący się własnymi prawami estetycznymi, których nie można zaliczyć ani do dziedziny literatury ani sztuk plastycznych czy muzycznych, lecz które stanowią same dla siebie państwo teatralne, graniczące z jednej strony z krainą literatury, z drugiej z krajem sztuk plastycznych a z trzeciej z państwem piękna muzycznego i z krajami tymi utrzymujące sąsiedzkie i nader przyjazne stosunki. Bez współżycia z nimi teatr uwiadłby i zginął.

II.

Ustalenie granic tego państwa teatralnego jakoteż określenie stosunku jego do krajów sąsiednich jest jednym z zadań teatrologji czyli nauki o teatrze, do której należy badanie a nie— jak chcą niektórzy — jakaś „reforma teatru“. Jak do teatrologji należy odgadnięcie oblicza sztuki teatralnej, tak wydobyć pierwiastków, które składają się na dzieło teatralne, należy do twórczej inscenizacji. Musi ona iść w kierunku stwarzania tych warunków, które pomogą do uplastycznienia dramatu zapomocą: 1) obrazu, 2) muzyki, i 3) podkreślania scenariusza przez odpowiednie ugrupowania, pauzy i życie, które stwarza aktor. O ile dwa pierwsze warunki stanowią pracę twórczo-inscenizacyjną, o tyle ostatni, w ścisłym z poprzednią pozostając w stosunku, należy już do twórczości reżysera i aktora.

Podczas gdy autor, przeżywając wizję dramatu, nie może krępować się szczupłemi ramami sceny, inscenizator musi umieć dostosowywać

ją do warunków teatru. Podobnie jak autor przeżywa dramat podczas pisania, inscenizator przeżywać go musi, odczytując raz poraz tekst dramatu. Przeżycie jego różni się tem od przeżycia autora, że gdy tamten widzi barwy i słyszy tony, inscenizator wie w jaki sposób może je przekazać widowni¹⁾. Oczywiście najidealniejszym inscenizatorem, pozostającym w zupełnej zgodzie z intencjami autora, byłby sam autor dramatyczny o ileby umiał bezpośrednio przemawiać do widza. Ale genialność takiego poety teatru jak n. p. Wyspiański jest przecież niezwykłą rzadkością.

Inscenizator musi umieć zlewać i jednoczyć wszystkie pierwiastki, składające się na twórczość sceny i ustosunkowywać je wzajemnie. „System dramatyczny — pisał Argeaga w wspomnianem już wyżej dziele — powinien być oparty na dokładnym stosunku naszych uczuć z akcentami mowy, które wymagałyby w jednym człowieku połączonych talentów filozofa, jak Locke, gramatyka, jak Marsais, muzyka jak Händel lub Pergolese i poety, jak Metastasio.“ Dramatu nie wyobraża sobie Arteaga inaczej, jak „najdokładniejszego połączenia poezji, muzyki, de-

¹⁾ Że polska krytyka teatralna nie od dzisiaj uznaje samodzielną inscenizację, jako tej sztuki, która wie w jaki sposób trafiać do widza i która zdaje sobie z tego sprawę lepiej od autora, świadczy o tem m. i. recenzja w Gaz. Warszawskiej z 1823 r., a więc z przed 100 lat, z przedstawienia „Wirginji“ Woltera, w której czytamy, że ustawienie z boku zamiast w tyle dekoracji świątyni byłoby naturalniejsze „aniżeli podniesienie tylnej zasłony podług Woltera przepisu“.

koracji i pantomimy, z których przedewszystkiem trzy pierwsze ściśle się przenikają”.

Inscenizatora oczekuje właśnie wybitnie twórcze zadanie wydobyć z tekstu autorskiego rytmu i obrazu, ruchu i życia. Od wizji inscenizatora przy czytaniu dramatu do opracowania scenariusza jest już tylko jeden krok. Ale krok to wymagający rozwagi. Inscenizator nie poprzestaje już na swym poglądzie na dramat, lecz dzieli się nim z autorem, prosi go o wskazówki, gdyż idzie o to, ażeby indywidualność autora na inscenizacji nie tylko nie ucierpiała, ale, przeciwnie, została jeszcze uplastyczniona i pogłębiona. O ile utwór jest dawny, porównuje inscenizator swą koncepcję z poprzedniami inscenizacjami, przez co kontroluje swój sąd o dramacie i o możliwościach jego realizacji. Nie krępuje to zupełnie jego indywidualnego poczucia twórczego, ale jest rzeczą konieczną, zwłaszcza w tych utworach, które, jak np. komedje Fredry, wymagają ciągłości linii stylu a w tym wypadku tradycja będzie zawsze najlepszym inscenizatorem.

Pozwolę sobie tutaj na małą dygresję na temat wielkiej roli, jaką dla ciągłości kultury teatralnej odegrać może — kinematograf. Ten rzekomy „wróg teatru“ może i historykom teatru, inscenizatorom i reżyserom a także adeptom scenicznym oddać nieocenione usługi. W jaki sposób? Idzie o utrwalenie sztuki aktorskiej, o pokazanie następnym pokoleniom gestów, ruchów i mimiki wybitnych aktorów. Jedynym środkiem, który jest w stanie to uczynić, jest kinematograf, stojący dzisiaj na

tak wysokim stopniu rozwoju technicznego, że z łatwością może stać się tem żywym muzeum sztuki aktorskiej. Ot np. minęły już czasy, kiedy aktorzy nasi potrafili nosić kontusze. Nowe pokolenie aktorskie niema prawie w zupełności wzorów w tym kierunku. Przed dwoma laty stary Rapacki bodaj poraz ostatni na scenie pokazał w „Spazmach modnych“ Bogusławskiego jak należy nosić kontusz. A jest to rzeczą w całym szeregu naszych dramatów bardzo ważną, boć dobry aktor czuć się musi w kontuszu tak samo dobrze i swobodnie jak np. Junosza-Stępowski we fraku. Kinematograf, uwieczniając poszczególne sceny sztuki kontuszowej w wykonaniu Leszczyńskich, Ładnowskich, Rapackich, dałby ten wzór, który dzisiaj jest już tylko historycznem wspomnieniem. I leż by na tem zyskała kultura teatralna i przyszłe pokolenia, gdyby nasze teatry nie ograniczały się tylko do fotografowania poszczególnych scen, ale czyniły zdjęcia kinematograficzne niektórych obrazów, które by dały pojęcie o mise en scene, ruchach aktorów i ich mimice. W ten sposób kinematograf może oddać nauce o teatrze pierwszorzędne usługi, których nigdy nie zastąpi lektura przeważnie jednodniowe znaczenie mających recenzyj, a nawet monografij o poszczególnych aktorach. Dzięki kinematografowi zadanie badaczy teatralnych i inscenizatorów będzie bardzo ułatwione.

No, ale w dzisiejszych warunkach, inscenizator poprzestać musi na skontrolowaniu swej inscenizacji dramatu i skonfrontowaniu jej z inscenizacjami poprzedniami, poczem odbywa narady

z dekoratorem, muzykiem i reżyserem (o ile kto inny inscenizuje a kto inny reżyseruje utwór), których zadaniem jest ujednolitenie i prze-pojenie tym samym duchem inscenizacji dra-matu. Byłoby rzeczą wielce pożądaną, ażeby już w tem stadjum pracy inscenizator porozu-miewał się z tymi aktorami, którzy przypuszc-zalnie występować będą w głównych rolach, gdyż i to wpłynie niewątpliwie na jednolitość planu inscenizacyjnego.

III.

Tutaj występują przeciwko sobie dwa za-patrywania: Wilde uważa kierownika przedsta-wienia za niczem niekrępowanego despotę. A więc inscenizator, postępujący według tej recepty, nakreśla plan widowiska, tworzy jego scenariusz a reżyser staje się ślepym wykonawcą jego woli, aktor zaś marionetką, która spełniać musi wszystkie ruchy, jakimi kieruje ręka kie-rownika widowiska. Aktorowi, w tym wypadku, nie wolno pozwolić sobie na—najmniejsze na-wet — indywidualne zabarwienie roli. A prze-cież granice indywidualności jego nie są zno-wuż tak ciasne. Zwróciłem na nie uwagę w djałogu p. t. „Granice indywidualności reży-sera i aktora“, ogłoszonym w 1913 roku w cza-sopiśmie „Teatr“ w Krakowie. Ponieważ pi-smo to dawno już jest wyczerpane a djałog ten przyczyni się do wyjaśnienia mego stosunku do sceny, pozwalam sobie przytoczyć go tutaj w całości.

GRANICE INDYWIDUALNOŚCI REŻYSERA I AKTORA.

Autor: Cóżście to zrobili z tego nieszczęsnego „Hamleta”? Czy to był „Hamlet” Shakespeara?

Reżyser: Niech się pan nie dziwi. Wystawienie „Hamleta” wymaga wielkiego wysiłku artystycznego, ale nigdy nie da całkowitego zadowolenia. „Hamlet” zbyt jest głęboki, by go odegrać według intencji Shakespeara. I dlatego nadaje się on właśnie do popisów reżyserkich.

Autor: Na Boga! Czyż dla pana sztuka reżyserska tak oddzielnie winna być traktowana od sztuki autora dramatycznego?

Reżyser: Sztuka reżyserska stoi w zależności od sztuki autora — nie przeczę; ale przecież i reżyser jest artystą! Wszakże nie można od niego wymagać, aby wykonywał utwór sceniczny jota w jotę według osobistych wskazówek autora, bo zagubiłby w takiej pracy reżyser własną indywidualność...

Autor: To, co pan powiedział, bardzo mnie zastanawia. Artyści lubują się dzisiaj w frazesach na temat indywidualności; dawniej

mniej o niej rozprawiali, a przecież kreacje ich były szersze i głębsze.

Reżyser: Sądzi więc pan, że aktor — no i notabene reżyser — nie powinni być indywidualistami...

Autor: Nie rozumie mnie pan. Tego nie powiedziałem. Aktor i reżyser muszą mieć własną duszę, własne pojmowanie, ale muszą też pamiętać o tem, że grają rolę lub inscenizują sztukę tego a tego autora. I autor jest skrzepowany szczupłymi środkami techniki scenicznej — musi się z niemi liczyć: a poeta jest chyba indywidualistą. Aktor, który w sztuce klasycznej i ibsenowskiej gra tak samo, z zachowaniem tego samego stylu, nie jest twórcą prawdziwym. Zdania, że gra on siebie w różnych swej duszy odmianach, zostaną czczemi frazesami. Aktor musi nagiąć się do sztuki granej ¹⁾).

Reżyser: Żąda pan od aktora, by był „zimnym i spokojnym widzem“, czego wymagał Diderot?...

Autor: Diderot nie miał wogóle odczucia sceny: żądał on od aktora zapomnienia swojego ja: „żadnej uczuciowości“ — wołał on do aktora — ale zato „sztuki naśladowania“. Nie. Stanowczo jestem przeciwnikiem idei Diderota. Aktor powinien nagiąć się do danej sztuki, ale nie powinien zapominać — o sobie. Otrzymałszy rolę, powinien ją krytycznie przestudjować i być

¹⁾ Podobnie ma się rzecz z twórczością autorską: innemi środkami posługiwał się np. Wyspiański przy pisaniu „Protasilasa“, „Klątwy“, „Wesela“ czy „Legionu“.

chwilowo „zimnym widzem“. Opracowując ją—powinien wzywać się w nią. To, czego autor nie dał tej roli, a co być mogło, co—w mimice czy ruchu — wypowiedzianem być winno — to dać powinien aktor-artysta. W chwili stworzenia własnego pojęcia w pogłębieniu kreacji staje się aktor twórcą. I za taki twór autor może być aktorowi wdzięczny. Oto jest artyzm aktora.

Reżyser: I sądzi pan, że to go zadowolni? Że jego istotnemu *ja* da całkowite zadowolenie?

Autor: Tak sądzę. Nieraz artysta prawdziwy w rolę marną potrafi wlać tyle ognia i tyle nieocenionych wartości (nie mącąc myśli autora, a pogłębiając ją tylko), że taką jego kreację nazwać można czynem: a to jest już wielka sztuka!

Reżyser: A jeśli aktor pojmie sztukę inaczej niż autor? Jeśli zmieni nieco choćby myśl, dając swe indywidualne pojęcie?

Autor: Uczyni wtedy autorowi największą krzywdę, jaką pomyśleć można... Niestety obecna chwila daje zbyt wiele przykładów podobnego traktowania sztuki nie tylko przez aktorów, ale, co smutniejsze, także przez reżyserów.

Reżyser: Ależ panie... Obecnie nadeszła epoka reżyserji odrodzonej — reżyserja dopiero jest w zaczątkach, a już daje arcytwory...

Autor: Arcytwory—przyznaję. Są to arcytwory sprytu zdolnych — ba, genialnych nieraz przetwórców. Tak. Genialność ich jest wyrażona, ale rzadko jest twórcza. Reżyser współczesny zna świetnie tajniki sceny, znajomość tę jednak nadużywa dla własnej korzy-

ści, wyrządzając tem krzywdę autorowi. Z pewnością—reżyser zwycięży: wszyscy będą mówić o jego pomysłach, lecz o sztuce granej wspominać będą li nawiasowo. Działalność takiej reżyserji musi być tylko stadjum przejściowem.

Reżyser: Doprawdy—nie pojmuję, co pan chce przez to powiedzieć. Dziś gdy cały świat podziwia...

Autor: Tak. Świat jest olśniony sztucznemi blaskami „genjalności” współczesnych reżyserów. Podobnie ma się rzecz z człowiekiem, zachwycającym się blaskiem fałszywego brylantu, aż ktoś drugi zwróci mu uwagę, że to blask dobrze oszlifowanego szkła. Są reżyserzy—prawda—nie goniący za sztucznym efektem, pogłębiający sztukę autora, nie mącą jednak oni myśli. Lubują się oni w tak zwanych sztukach niescenicznych, a zastosowując do nich swą znajomość techniki—tworzą dramat sceniczny. Najdalej w tym kierunku zaszedł Stanisławski, inscenizator—powieści Dostojewskiego. Takim reżyserem był Pawlikowski. I wtedy nie popadają oni w sprzeczność z autorem, dopowiadają to, czego autor nie powiedział. Ale ci wielcy „reformatorzy”—pożal się Boże! Dzisiejsze przedstawienie „Hamleta” było stanowczo pańskim dziełem, dramat Shakespeara był tylko dekoracją, w który pan wtchnąłś własne życie... Sztuka Shakespeara była dla pańskiego—przyznam — wielkiego sprytu reżyserskiego jedynie organem pomocniczym. Zaznaczam wyraźnie, że nie występuję przeciw artyście, który zasadniczo fałszywie grał Hamleta (co w waszym języku nazwiecie: indywidualnie).

Reżyser: Jakto? A pańskie poprzednie zdania?

Autor: Jestem przeciwnikiem fałszowania idei autorskich przez aktora. Ale Shakespeare nie żyje. Wskazówek nie może udzielić. I dlatego tu sprawa przedstawia się nieco inaczej. Tu aktor musi błądzić — aż może kiedyś da takiego Hamleta, jakiego stworzył Shakespeare. Sztuka nie odrazu dochodzi do ideału.

Reżyser: Więc?

Autor: Występuję przeciwko pańskiemu ujęciu „Hamleta”. Mógł go pan pojąć tak albo inaczej. Ale pan zrobił zeń widowisko, które przysporzy panu niezawodnie laurów, ale jedynie z powodu bogactwa pomysłów — zupełnie z Shakespearem nie związanych. Widziałem już reżyserów, którzy pięknie mówili i pisali, a nie mogli oprzeć się chęci pokazania swych ekstrawagancji reżyserskich. Oto, co pisał E. Gordon Craigh: „Hamlet nie ma charakteru widowiska scenicznego”. Oczywiście, skoro nie ma, reżyser może go wytworzyć. Ale dalej: „Hamlet i inne utwory Shakespeara już w czytaniu nabierają tak wyrazistych kształtów, że przez wystawienie w teatrze wiele tracą”. Craigh zaznacza, że przez pewien czas będzie się jeszcze wystawiać „Hamleta”, a w tym wypadku wykonawcy winni przystępować do pracy z największym pietyzmem”. Jak w rzeczywistości ten pietyzm wygląda, zauważyć mogli ci, którzy widzieli lub słyszeli o craighowskiej realizacji „Hamleta”. Reżyser, zamiast starać się zbliżyć do Hamleta, oddał się odeń, tworząc dziwotwór sceniczny

przez „rzeźbowe” traktowanie utworu. Biedny Shakespeare! No — ale pomysł reżysera był w istocie nowy!

Reżyser: Czegóż więc pan żąda od reżysera?

Autor: Sztuka reżyserska, ze względu na przejściową — niemniej, z powodu swej efektywności, silną działalność, jest błędnie rozumiana. Każdy malarz musi dać swemu obrazowi stosowne ramy: inne ramy ma wizja Malczewskiego — inne krajobrazy Filipkiewicza. Rzeźba musi być ustawiona w odpowiednim świetle: wiadomo, jakim mistrzem w ustawianiu rzeźb był Michał Anioł. Otóż reżyser ma dramatowi przez się wystawionemu dać ramy; musi dać odpowiednie tło; może nawet ignorować niejednokrotnie nawiasowe wskazówki autora (jak chce Craig), byle tło było odpowiednie. Reżyser musi widzieć taki a taki obraz i taki pokazać go widzowi. Musi on dośpiewać to, czego nie powiedział autor, podobnie zresztą jak aktor.

Reżyser: Pańskie rozumowanie doprowadza do zastanawiających rezultatów. Boć oczywiście zrozumiałem jest, że grupować i ramy dawać potrafi najlepiej sam autor.

Autor: Nie inaczej. Autor dramatyczny powinien uczyć się u reżyserów-„reformatorów” poruszania tłumem i technicznych wiadomości. Autor dramatyczny, chcący mieć na scenie swój utwór, musi być reżyserem.

Reżyser: Myśli pan o Bayereucie...

Autor: Zapewne. Scena Wagnera mogła być traktowana jako wcielenie artystycznych

marzeń twórcy. Zjednoczyła ona w jednej osobie muzyka, poetę, reżysera, malarza (bo malowano według ścisłych wskazówek Wagnera. Dekorator był wykonawcą woli Wagnera). W teatrze tym wszystko musiało pozostawać w ściślejszej harmonji — jedno było zależne od drugiego. Nie było tu sztuczek reżyserskich, bo reżyser był zarazem autorem. Innego przykładu dostarczy panu Wyspiański. Proszę porównać dramaty jego, reżyserowane przez niego samego i przez innych reżyserów. Na przedstawieniu „Wesela“ np. aktorzy wpadli w muzykę słowa Wyspiańskiego, bo nad tem czuwał autor — „Legion“, ta precudna symfonia słów, zatraciła na scenie krakowskiej wszystkie dźwięki. A było to przecież przedstawienie zupełnie poprawne! Tak, panie. Zaczęliśmy rozprawę na temat indywidualności aktora i reżysera. Z natury rzeczy zeszliśmy na stosunek autora do sceny. Doszliśmy do rezultatu, który dla sztuki scenicznej może być bardzo ważny. Autor dramatyczny powinien być reżyserem. Gdy na scenie przyjdzie do głosu autor-reżyser, wtedy dopiero bezwzględnie będzie można oceniać dzieło sztuki.

DIALOG TEN napisałem pod wrażeniem całego szeregu przedstawień, w których autor był dosłownie zepchnięty przez inscenizację i reżysera do roli jakiegoś malum necessarium. Tymczasem, zupełnie nie przeciwstawiając się woli autora, reżyser i aktor mogą i muszą tworzyć, o ile ich dzieło nie ma mieć charakteru rzemieślniczej roboty. Jeżeli aktor potrafi wcielić się w przedstawianą przez siebie postać, to już to będzie prawdziwą twórczością „W dziele poety—pisał Tieck—jest wiele miejsc, gdzie poeta musi stanąć na uboczu a rozpoczyna się panowanie sceny, na której rządzi gienjusz aktora“. Wcielenie aktora tylko wtedy będzie twórcze, kiedy będzie miało cechy bezpośredniości. Nie stanie się to nigdy, gdy aktor będzie niewolnikiem reżysera, ślepo każde jego polecenie spełniającym. Porównanie między kapelmistrzem orkiestry a reżyserem jest w zupełności błędne. Orkiestrą kieruje kapelmistrz, niby jednym, wielkim, różne tony r ó w n o c z e ś n i e, wydającym instrumentem. Jego rola nie różni się niemal zupełnie od roli pianisty, odgrywającego na fortepianie różne utwory. Różnica jest tylko w materiale: w instrumencie. Reżyser zaś kieruje zespołem artystów, z których każdego indywidualność wciągnięta jest w grę przy

odtworzeniu poszczególnych, zgoła różniących się między sobą, postaci. Reżyser więc nie może zabronić, by artyści mieli czujące serca. Zaszкодziłoby to zresztą przedstawieniu.

Toteż słuszność jest po stronie tych, którzy żądają, żeby inscenizator—zanim ostatecznie opracuje scenariusz—wizję swą przedstawił aktorom. Po wspólnych dyskusjach, rozważaniach, próbach dojść może dopiero inscenizator do ostatecznego obrazu widowiska. Scenariusz jego nie będzie miał wtedy charakteru zimno opracowanej i matematycznie niemal skalkulowanej pracy, lecz nabierze tych rumieńców życia, o których przecież na scenie zawsze ostatecznie decyduje—aktor.

Znakomitym przykładem takiej twórczej pracy inscenizatora, która kierowała się koncepcją aktora były dwa przedstawienia „Papierowego Kochanka” Szaniawskiego w teatrze Reduta. Inszenizatorowie starali się o to, by, uwzględniając w całej rozciągłości i respektując to, co powiedział autor, zastosować się jednak do linii, po której przeprowadzili postać Hipolita dwaj aktorzy: Zelwerowicz i Staszkowski.

W pierwszej obsadzie starano się zaakcentować koncepcję komedji Hipolita—Zelwerowicza, w drugiej dramatycznie uśmiechniętej groteski Staszkowskiego. I dlatego prawdopodobnie widzieliśmy w pierwszym przedstawieniu rzeźbę formistyczną, którą tak bardzo zachwyca się garbarz—Zelwerowicz a w drugim rekwizyt groteskowy—żywą, autentyczną papugę. Stąd w pierwszej obsadzie Hipolit bawi się światłem elektrycznym, zsuwaniem i rozsu-

waniem kotary a w drugiej rozsuwa on bez żenady — kurtynę. Stąd służba, krawiec, elektrotechnik i agent pierwszego Hipolita są bardziej refleksyjni a drugiego czynią figle i — błaznują.

Na tem tle rozgrywa się romans Pierrotta i Nelly. W komedji Zelwerowicza jest Nelly (Majdrowiczówna) dzieckiem, któremu — no — zdarzył się wypadek ze smutnym i tęskniącym Pierrocikiem, w grotesce Staszковского jest Nelly (Osterwina) samica, prężącą się pod uściskiem przebudzonego mężczyzny.

Tak więc, zupełnie idąc po myśli autora, zdołali inscenizatorowie stworzyć dwa, zupełnie odmienne przedstawienia, dając możność i swobodę w wypowiedzeniu się aktorów — w rozmaity sposób.

Dzięki temu, że w Reducie wszystkie sztuki opracowuje się kolektywnie i mimo, iż teatr ten, poza kilku jednostkami, ma siły poważnie dopiero początkujące, zdołano i to zaznaczyć, że w jednolicie traktowanej inscenizacji można jednak rozmaicie skonstruować poszczególne role, opierając się na własnem ich odczuciu i zrozumieniu.

Tak było z kreacjami Judasza: Jaracza Piekarskiego, tak z kilkoma wykonawczyniami roli Marji z Magdali. Umyślnie postaram się tu w kilku słowach przeprowadzić paralełę między temi różnemi ujęciami tej samej roli, ażeby wykazać jak wielkie tkwią w grze aktorskiej możliwości indywidualizacyjne, mimo ścisłego przestrzegania myśli autora i wniknięcia w zamierzenia inscenizatora.

Nie był zwykłym zbrodniarzem Judasz Jaracza. Nie był to człeczyna, goniący za majakiem szczęścia, który zdradza Chrystusa dlatego, że nie rozumie Jego Nauki lub też dlatego, że Marja z Magdali, którą pokochał zmysłami, natchniona Świętą Wiarą, odrodziła się i odrzuciła Judasza; nie dlatego, że łaknął trzydziestu srebrników. Srebrniki odgrywały tutaj rolę drugorzędną.

Judasz Jaracza był symbolem. Symbolem nieszczęścia. Wszystko się przeciwko niemu sprzyściło: ot—urodził się, by być potwornym i czynić złe. Tak być musi. Ale nie jest Judasz ten człowiekiem zadowolonym z swych uczynków. Judasz Jaracza cierpi.

Raz poraz wybucha on serdeczną skargą żalu i boleści która niszczy go fizycznie i moralnie. Jedną ma tylką piękną chwilę w życiu: tę, w której na drodze życia spotyka Marję z Magdali. Ile najrozmaitszych uczuć wyrażają wtedy jego oczy. A jakże szczęśliwy jest wtedy, gdy na nim spoczywają oczy precudnej kurtyzany. Ale jest to tylko chwila...

Ujęcie roli Judasza przez Piekarskiego różniło się od kreacji Jaracza zasadniczo. Judasz Jaracza był uosobieniem nieszczęścia, które prześladowało go niby siła fatalna. Jego okrzyk „O dolo moja nieszczęśliwa“ nie był wrzaskiem bólu, jako wyniku okoliczności zewnętrznych. Przeciwnie u Piekarskiego. Podstawą jego roli były słowa Judasza:

„Jam człowiek.

Czemże jest człowiek

przeciw Boga? i przeciw czarta? Nie!

Judasz Piekarskiego był człowieczkiem. I to bardzo małym człowieczkiem. Spekulantem. Nawet jego zapatrzenie się w Marję z Magdali miały cechy obliczania. U Jaracza był to zachwyty. Słowa, wyrzucane ustami Jaracza, były niby lawa. Piekarski cierpiał, ale było to cierpienie człowieka, którego prześladowuje zewnętrzny przypadek.

Alboż znowu Marja z Magdali Osterwiny i Buczyńskiej. Osterwina była uosobieniem nieokiełzanej, pierwotnej rozkoszy. Z niezwykłą plastyką i ekspresją podkreślała ona dosłownie wziętą nazwę „Szalonej“, jaką nadał Marji Tetmajer. Było to szaleństwo rozkoszy i używania. Szaleństwo Marji z Magdali Buczyńskiej ma zupełnie odmienny charakter. Jest to szaleństwo kobiety, opętanej przez złe moce, kobiety, pozostającej pod władzą i mocą szatana. Dlatego tak interesuje ją i zaciekawia szatańsko wykrzywiona twarz satyra—Judasza, dlatego pociąga ją on, szatanowi zaprzędany. I chwila, w której Marja z Magdali poznała Chrystusa jest chwilą wyzwolenia z mocy piekieł. W drugiej części roli (którą p. Osterwina nie potrafiła przeprowadzić) jest Marja Buczyńskiej osobą wyzwoloną, cichą, spokojną—Świątą.

Przykłady powyższe mówią więcej niż wszelkie teoretyzowanie. Widzimy z nich jak wiele zdziałać może prawdziwy artysta—aktor, działający w myśl tego, co nakreślił w scenariuszu inscenizator, starający się o to, by nie spaczyć ani trochę myśli autora.

Czy szkodzi jej inscenizator, jeżeli postępuje

wbrew w wyraźnym wskazówkom i poleceniu autora? Czy wbrew sztuce postąpił Zelwerowicz, który — mimo wyraźnego nakazu Beaumarchais'go nadał postaciom, uczestniczącym w trybunale „Wesela Figara“ rysy przeszarżowanej groteski? Nie. Bo scena sądu zupełnie inaczej, dzięki tekstowi swemu, naówczas aktualnemu, oddziaływała na widza ze schyłku XVIII wieku a inaczej na widza współczesnego. Inscenizator musiał tutaj stwarzać te nowe warunki, dzięki którym mógł wzbudzić zainteresowanie widza.

Poetą wybitnie odczuwającym scenę jest Rostworowski. Utwory jego pomyślane są prawdziwie teatralnie. A jednak i w jego tekstach są luki, które tylko inscenizator może wyczuć i tylko inscenizator wypełnić. Np. drobnostka. W „Miłosierdziu“ — według autora — w obrazie pierwszym przy podniesieniu kurtyny mają znajdować się „po bokach sceny fantastycznie ubrane chóry“. Inscenizatorowie widowiska w Teatrze Polskim w Warszawie wyszli ze słusznego założenia, że ruchem, który na scenie tak dominującą odgrywa rolę, wywołają silniejsze wrażenie: Toteż chóry wyłaniały się jakby z czeluści, przy równoczesnem, coraz silniejszym oświetlaniu sceny.

Jeżeli inscenizator zdaje sobie z tego sprawę, że wskazówki autora, umieszczane w tekście, nie mają racji żywota scenicznego, to jest on w prawie postąpić wbrew temu, co nakazuje autor, bo, wykonując ślepo wskazówki poety, który często nie zdaje sobie sprawy z wszystkich możliwości teatru, pozbawiłby przedstawienia niejednego błysku piękna.

A inscenizator musi przecież starać się, by wzlotów tych było jaknajwięcej.

Często poeta zaznacza tylko pewien szczegół: w umiejętnej inscenizacji szczegół taki może nabrać niemałej wagi i niemałego znaczenia dramatycznego.

Np. akcja rozgrywa się w nocy, na starem zamczysku. W sali stoi stary zegar. O zegarze tym — poza tem, że ma się on znajdować na scenie — nie daje autor żadnej wskazówki. Inscenizator wyzyska jednak ten szczegół i w momencie odpowiednim dla akcji dramatycznej, zegar ten wydzwaniać będzie godziny.

W tekście czytamy: „Za sceną słychać wesóły śpiew“. Na scenie zaś rozgrywa się tragiczny djałóg dwojga nieszczęśliwych istot. Inscenizator z pewnością nie pozwoli śpiewać za sceną bez przestanku. Śpiew będzie brzmiał dobitnie w odpowiednio dobranych miejscach djałogu. W chwili, gdy djałóg ten tragicznie kończy się — dla kontrastu — zabrzmi całą pełnią z za sceny, ogólnikowo tylko przez autora nakazany, wesóły śpiew.

W akcie ostatnim „Toski“ wartownik ma chodzić tam i z powrotem. W rzeczywistości być może, że wartownik normalnym krokiem chodzić będzie na przeznaczonem stanowisku. W teatrze jednak inscenizator musi wyzyskać ten szczegół i będzie widzom ukazywał wartownika tylko w tych momentach, które uwypuklać będą nastrój dramatyczny.

W „Ponad śnieg“ słyszymy szalejącą ulewę. Czy inscenizator poprzestanie na tem, by ulewa ta miała dwa odcienie — jeden słabszy

a jeden silniejszy? Nie. Wybierze on odpowiednie chwile, w których ulewa ta z większą wystąpi mocą. Chwil takich inscenizator znajdzie niemało. Przecież ulewa ta jest jednym z najważniejszych czynników akcji pierwszego aktu, ciągle się o niej mówi i—w rezultacie — rozstrzyga ona o losie bohatera. A gdyby nawet tak nie by'ło, to inscenizator temi—na pozór drobnymi — szczegółami może nieznacznie akcję pogłębić. Widz nawet nie zdaje sobie z tego sprawy, co było tego powodem. Powodem zaś było umiejętne, artystyczne wiązanie poszczególnych spoidel widowiska teatralnego w jednolitą całość. Niewolno jednak z szczegółów robić rzeczy zasadniczej. Ucierpiałby na tem tekst autora.

Już w dialogu zaznaczyłem, że inscenizator może z dzieła książkowego uczynić utwór scenicznie żywy. Oskar Blumenthal przypomina swą rozmowę z Ottonem Brahmem na temat „ $2 \times 2 = 5$ ” Wieda: „Gdybym ja nie przyjął tej sztuki—byłoby to zrozumiałe. Ale pan! Sztuka nie ma akcji, jest nieprzejrzysta, zakończenia aktów są bezdźwięczne, a więc sztukę musi pan wystawić!” Tak. Bo inscenizator wie w jaki sposób uczynić sztukę żywą na scenie.

Na czem polegać będzie to uteatralnianie utworu? Na wydobywaniu z tekstu możliwości scenicznych. Tutaj zaczyna inscenizator od bolesnej dla niedoświadczonego autora operacji utworu. Autor, nie mający prawdziwego poczucia sceny, nie może wprowadzić zrozumieć dlaczego słowa inscenizatora skreśla mu te

ustępy, które niejednokrotnie uważał za najpiękniejsze i najkonieczniejsze nawet w sztuce. Inscenizator zaś dokonuje tej operacji tylko i wyłącznie dla z d r o w i a utworu, dla jego scenicznej plastyczności, dla udostępnienia go widowni. Tutaj nie wchodzi już w rachubę tylko nierepektowanie wskazówek autora. Idzie tutaj o skreślanie całych scen i ustępów. Inscenizator nie tylko ma do tego bezwarunkowe prawo, ale—co więcej—jest to jego świętym obowiązkiem.

Spróbujmy wystawić „Dziady“ Mickiewicza (a więc takie arcydzieło! Cóż mówić dopiero o płodach niedoświadczonych autorów?) w tej formie, w jakiej zostawił utwór autor! W czytaniu każde niemal zdanie, każde słowo ma swoje znaczenie, swoją logikę, swoją rację bytu. Ale nie na scenie. Przedewszystkiem „Dziady“, grane bez skrótów, najbardziej zapalonego miłośnika literatury mickiewiczowskiej śmiertelnieby zmęczyły. Cały szereg zwrotów byłby zupełnie niejasny i nieuzasadniony. Całość byłaby monotonna. Eksperyment miałby znaczenie tylko literackie. Inaczej bowiem przedstawiają się „Dziady“ w czytaniu, a inaczej w świetle rampy scenicznej. Inscenizator musi uważać na to, żeby myśl Mickiewicza wypowiedała się jaknajwyraźniej, żeby przykuwała uwagę widza, żeby nie straciła niczego na wielkości poetyckiej, ale żeby, z drugiej strony, zyskała siłę przekonywującego wyrazu. I tutaj ołówki inscenizatora musi dokonywać zmian, skreślać, przestawień nawet.

Tak samo ma się sprawa z innemi dra-

matami książkowemi. Ale jeśli nawet autor ma poczucie sceny, to jednak, nie mając tej praktyki scenicznej, jaką posiada inscenizator, nie będzie wiedział jakie możliwości uwydatnienia jego intencji kryją się w tekście, który stworzył. A możliwości te inscenizator odkrywa, daje im odpowiedni szlif i blask. Dzieło poety nie tylko nie straci barw i światła, ale przeciwnie, stanie się jaśniejsze i pełniejsze.

IV.

Lecz także innemi drogami zmierza inscenizator do uwypuklenia dzieła scenicznego. Chcąc odpowiedzieć na pytanie, jakie to są drogi, musimy powtórzyć twierdzenie, że wrażenia słuchowe odbiera w teatrze widz za pośrednictwem wzroku. Grupa sceniczna—to żywa rzeźba, wzbogacona gestem i słowem, poruszająca się na tle, będącem jej dopełnieniem a nie tylko — pospolicie tak zwaną—dekoracją.

Ponieważ widz patrzy, więc należy stworzyć odpowiedni nastrój i wrażenia nie rozrywać. Im więcej dramat jest kawałkowany, tem prędzej nuży i tem mniej jest dla widza zrozumiały. Scena dzisiejsza jest obca i martwa. Należy ją odpowiednio urobić dla teatru przyszłości. Brutalne przerywanie widowiska raz poraz kurtyną psuje nastrój i jest nielogiczne. Należy więc dążyć do jaknajściślejzego zlania sceny z widownią w jednolitą całość, przez co wciągnęłoby się niejako w akcję i chór publiczności.

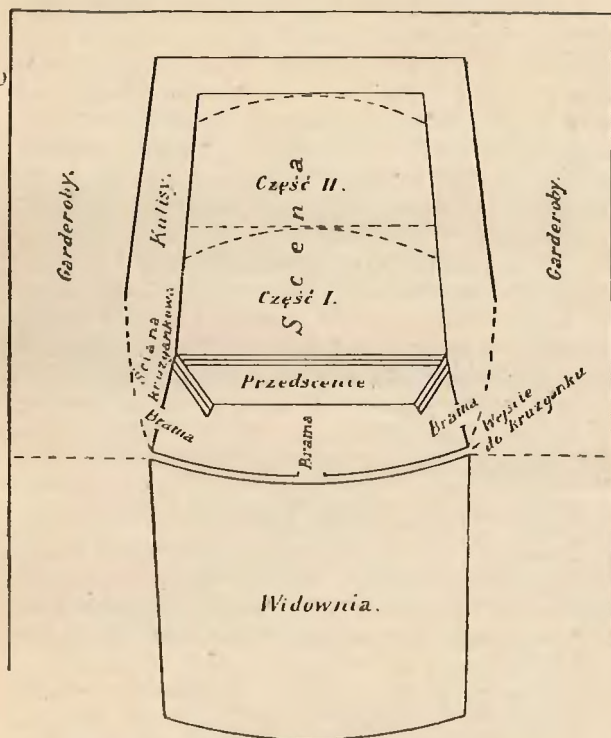
Jak długo nie przemówi nowy architekt teatru, inscenizator musi się posługiwać środkami, które mu pozwolą na to, co dzisiejsza budowa sceny tak bardzo utrudnia. Dlatego raz poraz jesteśmy świadkami przełamywania i przekraczania granic, narzuconych sztuce przez dzisiejszy szablon teatralny i szukania ujścia w różnych formach od sceny płaszczyznowej do teatru—cyrku „dla pięciu tysięcy“.

W inscenizacjach musimy zgodzić się ze stanem teatru dzisiejszego i nie możemy odwoływać się do teatru przeszłości, przede wszystkim do teatru świątynnego Hellenów, gdyż teatr dzisiejszy nie jest świątynią ku czci bóstwa które czcił lud cały podczas dorocznych uroczystości, lecz jest miejscem codziennych przedstawień, których bohaterem jest człowiek lub naród. Musimy też pogodzić się z tem, że teatr dzisiejszy nie pociąga mas tak, jak pociągał je teatr starożytny lub średniowieczny teatr chrześcijański; w związku z tem architekt powinien stworzyć taki teatr, któryby odpowiadał dzisiejszym warunkom i dzisiejszym stosunkom. Chodzi przede wszystkim o to, żeby teatr ten umożliwiał jednolitość obrazu tudzież mógł być zastosowany zarówno do przedstawień kameralnych, jak i widowisk, wymagających działania mas.

Załączony projekt teatru zupełnie nie ma pretensji do oryginalności. Przeciwnie, wzorowany jest on o tyle na teatrze helleńskim, o ile to w teatrze doby dzisiejszej uważam za wskazane; uwzględniam przytem dodatnie strony scen innych, skończywszy na teatrze Fuchsa i Littmana. Zaznaczam przy tej sposobności,

że z pośród teatrów warszawskich dwa przyczyniają się do ułatwienia wrażenia widzowi: Teatr Polski i Teatr Reduta. Ale te widowiska, które wywierają należyte wrażenie w jednych z nich, tracą je w drugim. Idzie zaś o to, by w jednym i tym samym teatrze można było stosować najrozmaitsze inscenizacje, zależnie od ducha utworu. Rzucając plan poniższy w 1913 r. (wykład „z dziedziny teatrologii“ w Krakowie), kierowałem się myślą o warunkach wzrokowych widza, gdyż te uważałem za jedno z najważniejszych w teatrze dzisiejszym. (Rys 1).

Teatralna sztuka plastyczna jest—w przeciwieństwie do malarstwa obrazowego, a podobnie jak malarstwo panoramowe—trójwymiarowa. Dlatego inne są warunki oglądania z jednej strony obrazu, z drugiej zaś panoramy i obrazu scenicznego. Już Hellenowie rozumieli to, że obraz sceniczny lepiej oglądać z pewnej wysokości i dlatego teatr helleński miał widownię wyżej od sceny umieszczoną. Z pewnej, nieznacznej wysokości o wiele wygodniej obserwować i obejmować można cały obraz i dlatego, nie licząc się z tym względem praktycznym, który kazał budować parter (aby wykorzystać miejsce), w pewnej, niezbyt dalekiej odległości od sceny należy na podniesieniu, równym z poziomem sceny, ustawić pierwszy rząd krzeseł. Jeżeli kameralny charakter przedstawienia tego wymaga, na wolnej przestrzeni ustawia się również rzędy krzeseł. Następne rzędy wznoszą się amfiteatralnie, podobnie jak w teatrze starohelleńskim. W ten sposób obraz będzie przez każdego widza dobrze objęty.



Rev. 1.

Miejsca dochodzą z obu stron aż do ściany, przedstawiającej krużganek pałacowy, a kryjącej garderoby artystów, w środku zaś krużganka z obu stron znajdują się wrota. O ile w sztuce n. p. potrzebny jest chór, a odpowiada to duchowi inscenizacji sztuki, to przez bramy te wchodzi on i przez schody udaje się na przedscenie, będące znacznie płytsze od pierwszej części sceny, a niższe o połowę wysokości wzniesienia sceny. Schody te, obok znaczenia symbolicznego, służą przedewszystkiem do celów praktycznych. Umieszczone są one po bokach przedscenia. O ile chór idzie w pochodzie procesyjnym, można użyć również bramy, umieszczonej na wysokości wzniesienia amfiteatru. „W Królu Edypie” n. p. można użyć trzech chórów, równocześnie z trzech bram wychodzących i ustawiających się następnie na przedsceniu i przed niem. Wrażenie tego, wobec widza ułożonego, obrazu, będzie niewątpliwie bardzo silne.

Przedscenie połączone jest, zarówno ze względów dekoracyjno-obrazowych, jak też i praktycznych, ze sceną dwoma stopniami schodowymi. Scena tworzy trapez, który różni się zasadniczo tem od innych scen trapezowych, że jego ściany krótsze są równoległe do widza a nie — jak zwykle — prostopadłe. Zasadniczo jednak używa się tylko pierwszej części sceny w celu lepszego objęcia całego obrazu. O ile zaś zachodzi konieczność, można tylną dekoracją scenę zwiększać lub nawet zmniejszać. Dlatego właśnie trapez sceniczny jest w ten sposób, jak to opisaliśmy, ustawiony, po-

nieważ nie należy odrywać oka widza od środka.

Druga część sceny stanowiąca drugi trapez (poza linią kropkowaną) jest zlekka podniesiona, a to w tym celu, by tłum na niej działający był wyrazisty i by obraz nie był zamącony przez przysłanianie jednej grupy drugą. Ten drugi trapez sceny jest konieczny dla sztuk, w których występują masy lub w krótych inscenizacja wymaga większego obrazu.

I malarz na małym obrazku nie zmieści wielkich scen historycznych; maluje je na wielkich płótnach. Inscenizatorowie muszą iść tutaj za ich przykładem. Oczywiście tłum ten musi być umiejętną ręką reżysera tak ustawiony, by nie odwracał uwagi widza od istoty przedstawienia dramatycznego. Znane są przecież już w XVIII w. przedstawienia, w których brało udział „400 ludzi, 102 konie, 5 wozów“ e. c. t. jak to miało miejsce w jednej z oper Metastasia, a dzisiaj w teatrze Reinhardta zostało wznowione. Nie ulega żadnej wątpliwości, że wielki tłum przeszkadza akcji, bez tłumy jednak teatr obejść się nie może. Dlatego scena, której plan wyjaśniłem, stara się rolę tłumy w sposób plastyczny, a akcji scenicznej nie przeszkadzający, rozwiązać. Na scenie tej otwiera się dla inscenizatora olbrzymie pole inwencji twórczej, a widz uczestniczy w misterjum scenicznem i obejmuje okiem obraz, w który wierzy, bo wszystko na tej scenie widzi.

W przeciwieństwie do tego typu teatru, teatr „dla pięciu tysięcy“ rabuje jednolitość obrazu. O ile w przedstawionym powyżej planie

starałem się pogodzić charakter widowiskowy z poezją utworu, o tyle na wielkiej scenie widowisko przygniata poezję. Teatr zabija dramat. Macierz jest morderczynią własnego dziecka.

Zobaczymy jednak jak w dzisiejszych warunkach na normalnej naszej scenie może inscenizator osiągnąć artystyczne wrażenie obrazu teatralnego.

V.

Próbe ujednostajnienia akcji, bez brutalnego przerzucania widza z miejsca na miejsce, uzmysłowi nam szkic próby inscenizacji „Hamleta” Shakespeara.

Zwykłą naszą jedną scenę dzielimy na trzy części, wznoszące się jako trzy obszerne stopnie. Na trzecim stopniu komnata w pałacu królewskim; poza nią kopuła horyzontu niebieskiego. Stopień pierwszy i drugi nie dekorowane. Stopień drugi służy jako taras przed pałacem, na którym Hamlet spotyka się z duchem ojca, na którego spotkanie—w o b e c w i d z a—wychodzi z komnaty. Widz żyje z miejscem, na którym rozgrywa się akcja, sam zaś pozostaje na jednym i tem samem miejscu i uczestniczy w niej niejako. Wszelka zmiana dekoracji jest tutaj zbyteczna. A gdy Król i Polonjusz mają podsłuchiwać rozmowę Hamleta z Ofelią, zapuszczają kotarę przed salą pałacową, w której ukrywają się, podczas gdy akcja Hamleta przenosi się (po mologu „być albo nie być”) z pierwszego stopnia na drugi. W ten sposób zginie później Polonjusz, ukryty za kotarą, podczas djałogu Hamleta z królową na stopniu drugim.

Zasadnicze znaczenie ma scena przedstawienia: nie powinno się jej traktować w sposób, praktykowany od najdawniejszych czasów przez ustawienie na planie tylnym scenki, z zagłębieniem na muzykę nawet, jak to uczynił w osiemnastym wieku Schröder i Debellin. Taka scena zawsze będzie wywierała wrażenie czegoś przypadkowego. Powinno się ją bardziej zespolić z akcją wewnętrzną „Hamleta”. Reinhardt przenosi to przedstawienie między widzów królewskich, co już plastycznie lepiej rozwiązuje zadanie. Na projektowanej trzystopniowej scenie można to wywołać w sposób jeszcze bardziej wiążący przedstawienie o śmierci Gonzagi z akcją „Hamleta”. Opuścić natomiast należy pantomimę, samo przedstawienie o Gonzadze poprzedzającą. Wtedy bowiem widowisko to zyska na sile przekonywującej.

Na przedstawieniu „Hamleta” w Teatrze Polskim w Warszawie (1922 r.) dyrektor Szyfman związał bardzo dobrze przedstawienie aktorów wędrownych z widzami królewskimi. Umieszczenie pary królewskiej w pewnej odległości od aktorów, na podwyższeniu, pozwoliło na rozwinięcie ich ekspresji. Szkoda tylko, że reżyser pozostawił niepotrzebną dziś pantomimę, przez co osłabił wrażenie całości tej sceny.

Jedyną zmiany dekoracji wymaga scena cmentarna. Pozornie zdawałoby się, że w ten sposób burzimy cały projektowany system inscenizacji „Hamleta”. Tak jednak nie jest. Scena cmentarna przenosi nas w zgoła inne światy. Reżyseria wiedeńskiego teatru nadwornego w roku 1807. wręcz opuściła tą scenę,

uważając ją za zbyt luźnie związaną z akcją. Nic mylniejszego. Scena ta, w której Hamlet bezpośrednio zaziera w oczy cmentarnego niebytu—w innym świecie, nie w królewskim pałacu—jest pogłębieniem myśli, zawartych w monologu „być albo nie być”. Dlatego właśnie, że Hamlet wędruje tu do cmentarnego świata—i widz z nim tę wędrówkę przebyć powinien. Scena ta przemówi do widza siłą kontrastu.

Przepiękną igraszkę sceniczną Piotra Mari-vaux pod tytułem „Komedia o arlekinie”, która w błyskotliwym tłumaczeniu Boya powinna znaleźć się na naszych scenach, zainscenizował Leon Schildenfeld-Schiller w ten sposób, że w stałej, architektonicznej dekoracji, która zajmuje dwa pierwsze plany i kończy się wybiegającym przedsceniem, odgrywa się lwia część akcji: dialogi, sceny pantomimiczne, lazzi bufonów, dywertymenty baletowe i t. d. Scenę oświetla rześisty żyrandol. Zmiany zaznacza się w głębi przez zawieszanie na przemian stosownych gobelinów.

Ten sam inscenizator w modelu inscenizacji komedji Alfreda Musseta p. t. „Fantazjo” przewiduje zmianę terenu akcji przez zapuszczanie kotary lub też przedstawienie czy wycofywanie niektórych szczegółów obrazu scenicznego. W ten sposób akcja nie zostaje rozdarta.

Z książki Grzymały Siedleckiego o Wyspiańskim dowiadujemy się, że w papierach pośmiertnych twórcy „Wesela” znaleziono także, między innemi, scenarjusz shakespearowskiego „Juljusza Cezara”. „Sztuka Shakespeara —

czytamy—w tekście książkowym dzieli się na ośmnaście scen, przyczem każda scena odpowiada nowej zmianie dekoracji. Wyspiański, wbrew tradycji teatralnej, nie usuwa z gry żadnej sceny... Równocześnie jednak inscenizacja ta dopuszcza tylko trzy zapuszczenia kurtyny. Cały pomysł reżyserski polega na tem, że poszczególne zmiany dekoracji między jedną sceną a następną odbywać się mają na oczach widza. W tym celu projekt Wyspiańskiego komponuje dla każdego aktu stałe i zasadnicze kulisy, zmienność zaś poszczególnych wrażeń, przejście od „Ogrodu Cezara” do „Ulicy przed Kapitołem” dokonywać się ma zapomocą spuszczenia odpowiedniego płótna en face widza”.

Podobną rzecz stosował zresztą już podczas trzydziestoletniej wojny z powodzeniem w Niemczech Cormaten. W teatrze jego przednia część sceny pozostawała stale bez zmiany dekoracji, druga zaś część sceny zostawała przesłonięta zasłoną; na niej zaznaczano ciągłą zmianę dekoracji.

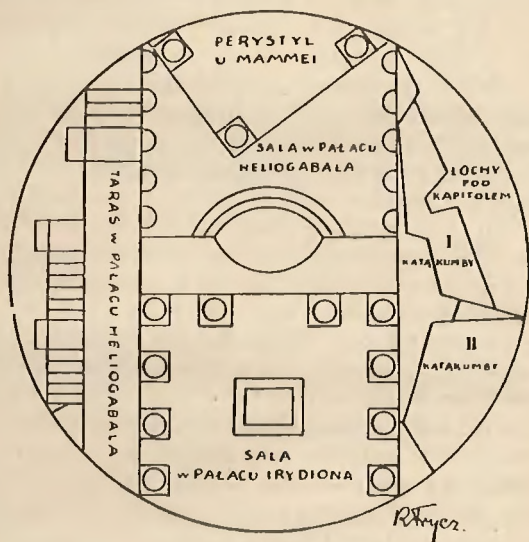
Za znakomity przykład ujednostajnienia akcji dzięki wnikliwej inscenizacji, posłużyć może przedstawienie „Judasza” Tetmajera w warszawskim Teatrze Reduta. Dramat ten, grany na tle wielkich, barwnych płócien, stałby się niewątpliwie ciekawem widowiskiem. Myśl jednak, wyrażona przez Tetmajera, zmalałaby i zdusiłaby się w ramach wielkiego teatru. Osterwa uscenizował „Judasza” jako widowisko wizyjne, rozgrywające się na trójdzielnej scenie i w ten sposób uprościł on pierwiastek deko-

racyjny do minimum, każąc jaknajwiększą rolę odgrywać czynnikowi iluzji. Dzięki temu z łatwością rozwiązano kwestję zjaw: Nieznajomego, Kaifasza, i Annasza, które pojawiają się w piekle, podczas gdy apostołowie działają w niebie, a Judasz na ziemi. Scenę, w której Marja z Magdali przemienia się w świętą uzgodniła Buczyńska z trójdzielnym charakterem sceny. Marja, przyzywając na pomoc szatana, cofa się na ganek oznaczający piekło, poczem — wyzwolona — udaje się do domu Chrystusa. Środek zewnętrzny, dostosowany do ducha inscenizacji, pomógł tutaj artystce w uplastycznieniu gry aktorskiej. O jakimśkolwiek rozbićiu wrażenia nie mogło tu być mowy, scena bowiem Reduty jest tak mała, że podział jej na trzy części nie może rozpraszać uwagi widza, przeciwnie, skupia ją.

W podobny sposób zainscenizowano w pięknym ogrodzie belwederskim w Wiedniu, pod kopułą gwieździstego — prawdziwego — nieba w 1920 r. „Sen nocy letniej”. Sztukę, w której występują trzy światy: książęcy, rzemieślniczy i świat duchów, podzielono na tej scenie na trzy, sąsiadujące z sobą części. Z prawej strony od widowni znajdował się pałac Tezeusza, z lewej strony była siedziba rzemieślników, a w środku świat duchów i miłości. Pauz nie było żadnych, a reflektor oświecał te części sceny, które w danym momencie były brane w rachubę. Tak rozwiązano trójdzielność utworu.

Systemy te, stosowane odpowiednio na dzisiejszej naszej scenie, rozwiązują poniekąd

trudny problem ujednostajnienia obrazu i uplastycznienia go przez jaknajmniejszą zmianę dekoracji. Na tem tle może aktor uwypuklać tekst autora bez narażania i jego i siebie na to, że dekoracja przytłoczy wartości twórcze jednego i drugiego. Uproszczenie jej pozwoli pracować iluzji, która jest przecież w teatrze wszechwładną panią.



Rys. 2.

(według szkicu, umieszcz. w z. 4 czasopisma „Teatr” 1913 r.)

Ale ujednostajnienie obrazu scenicznego i bezpośrednie działanie jego na widza zależy także od innych czynników plastyki teatralnej, zwłaszcza w utworach, wymagających częstej

zmiany dekoracji. Olbrzymią rolę i ułatwienie w tym względzie dokonała t. zw. scena obrotowa, wynalazek Lautenschlägera, umożliwiająca ustawianie na kilku odcinkach tarczy koła poszczególnych dekoracyj. Obroty koła zmieniają widzianą przez widownię dekorację, dzięki czemu akcja odbywać się może zasadniczo nawet bez przerwy. Załączony szkic inscenizacji I. aktu „Irydjona“ w siedmiu obrazach na scenie obrotowej Teatru Polskiego daje o tem dostateczne wyobrażenie.

Niezapomnianą pozostanie inscenizacja „Nieboskiej Komedji“ w Teatrze Polskim w Warszawie. Scena obrotowa poruszała się — pod kontrolą widza — około swej osi, a hrabia Henryk przechodził z jednego odcinka koła na — przedstawiający inną grupę — drugi odcinek. Nie uzyskano w ten sposób złudy rzeczywistości, ale nie o to chodzi w teatrze, lecz o uplastycznienie odwiecznej prawdy. Przez dekoracyjne rozczłonkowanie tych scen i przez przerywanie ich łączności spuszczeniem kurtyny, uplastycznienia by tego nie było, a na widowni zapanowałoby znużenie. Inscenizator zaś ciągle musi o tem pamiętać, że tworzy — dla widza.

W ten sam sposób opracował dekorację do „Pentezylei“ Kleista w teatrze reinhardtowskim Ernest Stern, który dał przedstawieniu tylko dwie przerwy „dla nabrania tchu przez widzów“ — jak mówił — a pozatem posługiwał się w całej rozciągłości sceną obrotową, dając zmiany dekoracyjne bez przerwy w akcji. W ten sposób może Pentezylea rzeczywiście

pójść—jak chce autor—od źródła pod cyprysami na mostek, z mostku na pagórek. Tarcza bowiem sceny podzielona jest na wzgórze na pierwszym odcinku, dolinę na drugim, most i drugie wzgórze. Tak więc, nie przerywając brutalnie akcji, można, dzięki walorom sceny obrotowej, akcję plastycznie przedstawić. Podobne usługi oddaje scena szufladkowa i wózkowa, przesuwająca na wózkach całe, gotowe już, odsłony.

Scena jednak dzisiejsza nie zadawała dużej ilości twórców teatralnych. Czują się w niej przygnieci i ubezwładnieni wobec tych małych przestrzeni, jakimi nawet największa scena rozporządza i temi szczupłymi środkami techniki teatralnej, w jakie nawet najbogatszy teatr jest zaopatrzony. Chcą oni powietrza i przestrzeni.

Dlatego Reinhardt i Gémier próbują od czasu do czasu swych sił w przedstawieniach, odbywanych w cyrku, w przedstawieniach, które odurzają niejednokrotnie mnogością barw i światła, mnóstwem ludzi, skupionych na arenie, ale przedstawienia te nie wychodzą, przy najlepszej nawet woli, poza ramy eksperymentu, bo w olbrzymich rozmiarach cyrku wytwarza się piękny może obraz, nie będący jednak obrazem teatralnym, zespolonym z poezją tekstu autorskiego.

Trzeba zaś zasadniczo odróżnić widowsko od obrazu teatralnego. Pierwsze działa tylko na nasz zmysł wzroku, obraz zaś teatralny działać musi za pośrednictwem wzroku na nasz słuch. Piękny obraz ma ułatwić doj-

ście do świadomości widza poezji teatru, tej poezji, która stanowi rdzeń pacierzowy teatru i bez której scena dzisiejsza, chociażby w jak-najszerszym zakresie starała się wyzwolić od zależności od literatury, nie mogłaby istnieć. Obraz sceniczny musi tę poezję podkreślać; nie wolno mu zaś nigdy jej przekreślać i wtłaczać na plan drugi. Jeden z estetyków teatru powiedział słusznie, że „wielkie rozmiary teatru burzą poezję dramatu“. Cóż dopiero mówić o dramacie, przedstawianym na arenie cyrkowej? Uwaga widza jest tu rozrywana, wzrok przenosi się z jednej grupy tłumów na drugą, nieraz podziwia znakomitość malarską grup poszczególnych, lecz całość dramatu przepada bezpowrotnie.

VI.

W uplastycznianiu akcji jest jeszcze jedno nader ważne zagadnienie: mówiliśmy już o tem, że widz wierzy przedewszystkiem w to, co widzi. Niejednokrotnie może aktor dać złudę działania, w rzeczywistości zaś jedynie je z a z n a c z a. Widz jednak nie mniej wierzy, bo aktor umie do niego przemówić.

Tak np. było już w teatrze starohinduskim, o czem świadczą dosadnie przypisy do dramatów. Np. w „Sakuntali“, w akcie pierwszym, scenie I. czytamy: „Woźnica w ruchach swych naśladuje szybkość pędu wozu“. Akt III. scena I.: „Król ma ruchy zakochanego. Ruchami wyraża miłosną męczarnię, ruchami naśladuje powiew wietrzyka“ (aż tak!) Scena II. „Sakuntala chce się wymknąć. Wykonać to

należy w grze scenicznej". Akt IV. scena III. „Pijamwoda ruchami naśladowuje, jakoby zdejmowała pudełko i wyjmowała z niego kwiaty". (szczupłość rekwizytów zastąpiono dosadną gestykulacją). Akt VI. „Rybak w najrozmaitszy sposób wyraża swe przerażenie" i t. d. Aktor więc hinduski czynił zadość jednemu z najważniejszych warunków sztuki teatru. Nie mieli jednak Hindusi techniki ni maszyneryj i dlatego gestykulacja musiała zastępować najrozmaitsze niezbędne rekwizyty. Dekoracje były, były nawet zmiany dekoracji, ale żywa wyobraźnia hinduskiego dramaturga i hinduskiego widza żądała ciągłych zmian a choćby nawet tylko zaznaczania ich i wtedy każe on aktorowi „chodzić naokoło sceny", co miało oznaczać przechodzenie w coraz to inne okolice. Iluzja panowała w tym teatrze wszechwładnie, widz miał jednak fantazję i wierzył, że np. bohater unosi się w obłokach, bo poetycznie wyraził to autor, a dosadnie zaakcentował aktor.

To samo było w teatrze chińskim, w którym np. trzaskanie z bicia, chodzenie naokoło sceny i t. p. było zwykłą formą mówienia w widza, że aktor jedzie wozem lub przechodzi z jednej okolicy w drugą.

Podobnie było zresztą i w teatrze shakespeareowskim, w którego tekstach znajdujemy ustawiczne zmiany dekoracji, w rzeczywistości polegające prawie wyłącznie na umówieniu aktora z widzem. „Całkiem bez pomocy — pisze R. Dyboski — nie zostawiali wyobraźni swej publiczności poeta i aktor

w teatrze shakespeareowskim: ważne dla zrozumienia akcji zmiany miejsca wyrażano w ten prymitywny sposób, że aktorzy wychodzili jedynymi drzwiami, a wchodzili napowrót przez drugie—albo chodzili naokoło sceny, jak to Romeoowi i jego towarzyszom wyraźnie każą robić stare wydania.... na końcu czwartej i początku piątej sceny pierwszego aktu, by zaznaczyć, że z ulicy przenoszą się na bal maskowy do domu Kapuletów ¹⁾“.

Czyż dzisiejsza uproszczona dekoracja nie stanowi powrót w innej tylko formie do tego dawnego typu teatru, w którym iluzja jest wszystkim? Słusznie powiedział Maks Burgkhardt, że „w teatrze wyobraźnia największą odgrywa rolę“. I w tem leży siła twórcza aktora: umieć zasugerować słowem i gestem widza.

Świadczy to o tem, że widz wierzy w to, na co patrzy, choćby widok ten był mocno—co do środków—uproszczony.

I w tym kierunku otwierają się przed inscenizatorem niejednokrotnie drogi twórczej pracy. Tu znowu trzeba przytoczyć Cormatena, który w myśl teorii „serce uwierzy w to, co widzą oczy“ inscenizował „Polyeucta“ Corneilla, wprowadzając do akcji jako żywą scenę, to, o czem autor jako o zdarzeniu przez usta jednego z aktorów opowiada.

Cały szereg naszych tłumaczy utworów obcych miał zrozumienie tego zjawiska i dlatego pozwalał sobie na, mniej lub więcej, drobne

¹⁾ „Teatr i scena za Shakespeara w Anglii“. Teatr. Kraków. 1913. nr. 6.

odstępstwa od oryginału. N. p. ojciec teatru polskiego Wojciech Bogusławski pisze w „Uwagach nad „Uczciwym Winowajcą“, który w przekładzie jego w r. 1780 ukazał się na scenie warszawskiej: „Znający w francuskim języku tę dramę dziwić się zapewne będą, że dwa jej pierwsze akty zupełnie przerobione, a całą niemal o trzecią część skróconą znajdują. Napisała podług początkowych zasad sztuk tego rodzaju, w których dwa pierwsze akty za zwyczaj samemu opowiadaniu przeszłości poświęcane bywają, sprawia słuchaczom długie znudzenie, którzy istotnego działania, stanowiącego ośnowę rzeczy, doczekać się nie mogą.“

Tą samą drogą poszedł w Krakowie w r. 1913. Lucjan Rydel, który w inscenizacji „Czystego Józefa“ Szymona Szymonowicza z opowiadania Mamki o kuszeniu Józefa przez Hiempsarę uczynił żywą scenę, stanowiącą jedno z najlepszych miejsc przedstawienia.

Arcydziełem tego rodzaju inscenizowania monologu jest „Sen Senatora“ w mickiewiczowskich „Dziadach“, wystawionych według projektu Wyspiańskiego. Cały sen Nowosilcowa jest tutaj zupełnie realnie, pantomimicznie przedstawiony.

VII.

W łączności z tem wszystkiem, co wpływa na wzrokową stronę przedstawienia teatralnego, nader ważną rolę odgrywają: dekoracja teatralna i to wszystko co nazywa się rekwizytami teatralnymi. Znakomicie i dosadnie określiła to

tragiczka Gertruda Eysold, która, wskazując na czerwony dywan, mający przykryć część sceny, wyraziła się o nim: „Czerwony dywan gra dzisiaj także”. Tak. Bo z chwilą, kiedy przez inscenizatora, w porozumieniu z dekoratorem, zostało zadecydowane, że ten a ten rekwizyt jest w przedstawieniu konieczny, z tą chwilą jest on współaktorem i bez jego „udziału” przedstawienie miałoby lukę. Otóż idzie o dobranie odpowiednich rekwizytów, tudzież, stworzenie przez malarza takich dekoracji, któreby pozostawały w zupełnej i ścisłej łączności zarówno z myślą przewodnią autora, jak i duchem realizacji scenicznej inscenizatora.

Typowym przykładem nie wnिकnięcia w intencje autora było n. p. przedstawienie „Zatrutego Zdroju” W. Rogowicza w Rozmaitościach warszawskich. Rzecz rozgrywa się na Ukrainie—w dusznej atmosferze domu, piastującego tajemnicę kazirodztwa. Na ścianie wisi portret przodka rodziny Czehryńskich, którego grzech mści się potem na jego potomkach.

Ile tutaj tematu dla malarza: Ukraina—tajemnica—portret, będący w całym tego słowa znaczeniu współaktorem.

Żadnego z tych czynników nie umiano wyzyskać i przez to przedstawienie straciło na niewątpliwej wartości.

Oczywiście nie należy tego, co służy do uwypuklenia widowiska, wysuwać na plan pierwszy. Przedstawienie nie może i nie powinno wyzbywać się swych wartości, zawartych w tekście, na rzecz innych, a więc żaden czynnik, składający się na przedstawienie, nie może

wybijać się na miejsce naczelne. Stosownie natomiast i umiejętnie używana dekoracja udostępnia widzowi w znakomity sposób zrozumienie przedstawienia, nie zamieniając go jednak na jednostronne widowisko.

„Dekoracja teatralna przenigdy nie może być tłem dla akcji dramatycznej, winna natomiast grać rolę równorzędną z aktorami, choć nie rzucającą się w oczy. Dekoracja teatralna—to także „dramatis persona”, taką samą wagę posiadająca, jaką w całości dramatu scenicznego mają bohaterowie i figury epizodyczne lub tłumy“.

Słowa te, wypowiedziane przed kilku laty przez Wincentego Drabika, nigdy nie wydały mi się słuszniejsze, jak na przedstawieniu „Kuglarza” Masseneta. „Kuglarz” nie jest operą w dosłownem tego słowa znaczeniu. Stanowi on próbę przeniesienia na deski sceniczne motywów czysto lirycznych zapomocą muzyki jako tego dominującego czynnika, który w całej pełni i należytej perspektywie wystąpi dopiero przy pomocy aparatu malarskiego. Dzięki współpracy Drabika „Kuglarz” w operze warszawskiej znalazł ten odpowiedni współczynnik, który, zgoła nie przytłaczając utworu Masseneta, podniósł go do wyżyn misterjum i dał mu tę głębię, której brak twórcy „Wertera” i „Thais”.

Po miłych, pełnych ciszy i spokoju obrazach aktu I i II, charakteryzujących doskonale nastrój klasztorny, dał Drabik w akcie III, w którym Kuglarz w kaplicy klasztornej tańczy i śpiewa ku czci Matki Boskiej, istną apoteozę

świętości. Widz wraz z braciszkami zakonnymi na scenie przeżywał chwilę cudu.

„Dążąc do... symfonji wszystkich elementów sztuki teatralnej — pisze Drabik ¹⁾ — wpa-trzony w słoneczność „Księcia Niezłomnego“ chciałem zalać scenę blaskiem i napęlnić ją tym żarem barw, którym płoną początkowe sceny parafrazy Słowackiego. Ascetyzm i boha-terstwo mają w tym dramacie barwę ognia, cierpienie, prześwietlone wiarą, w rubiny się za-mienia, sądziłem przeto, że trzeba jeszcze wy-silić purpurę kwiatów, rozjaśnić gorącą, upalną biel murów, a powietrze nasycić mocą ogromną ekstatycznych przemówień Infanta. I w tem także był zamysł artystyczny, że bajeczna ob-fitość, niemal orgja kolorów pierwszej części dramatu, z biegiem akcji gasła zwolna, obna-żając coraz więcej mury, aż wreszcie ukazała je pod koniec w całej nagości. Szedłem tu za tokiem fabuły, równolegle do przemian du-chowych, dokonywujących się w Księciu, a pro-mieniujących na otoczenie i — tak mi się zdaje — zgodziłem się pod tym względem z koncepcją reżysera“.

Umyślnie przytaczam ten ustęp, stano-wiący niejako świadectwo urodzin dekoracji teatralnej, którą całkowicie przenika duch utworu. Nie ma tu żadnych efektów, sprzecz-nych z nastrojem dramatu — przeciwnie Drabi-kowi szło o to, aby dramat Słowackiego w świe-tle rampy nabrał jaknajwięcej swoistych ru-mieńców i życia.

¹⁾ „Teatr“. Wydawnictwo Teatru Polskiego. War-szawa 1918—1919.

Jaki ma mieć charakter dekoracja? Czy powinna być historycznie wierna i ścisła, czy też winna ilustrować ducha poezji teatralnej danego dramatu?

Odpowiedź na to pytanie daje ewolucja teatru. Teatr wyszedł z umówienia, z jak-największego działania iluzji teatralnej na widza. Z chwilą pewnego wyczerpania tej siły sugestywnej, przyszła epoka Meiningerów, która cechowała wierne odtwarzanie rzeczywistości. Dzisiejszy widz w najbardziej zbliżoną do rzeczywistości sytuację na scenie nie jest zdolny uwierzyć. Wojna dokonała w tym względzie zasadniczej zmiany. I widz, nawet wciągnięty w orbitę działania, do czego dąży n. p. Teatr Reduta, zawsze życie sceniczne będzie jako takie traktował. Toteż dekoracja odbiega coraz bardziej od naśladownictwa rzeczywistości i staje się coraz więcej stylizowana. Dziwaczne widowisko „Ulicy Dziwnej” w inscenizacji Dobrodzickiego, było wielkim, zbyt hałaśliwym, lecz ze stanowiska ewolucyjnego zrozumiałym krzykiem przeciwko naturalizmowi scenicznemu.

W teatrze krakowskim wystawiono — za dyrekcji Solskiego — z wielkim przepychem „Legjon” Wyspiańskiego i „Trylogię” Zygmunrowską Rydla. Do dekoracji jednego utworu i drugiego zastosowano tę samą metodę: historyczną. Była to rzecz najbłędniejsza, jaką sobie można wyobrazić. O ile bowiem utwór Rydla wnosi bardzo mało pierwiastków poetyckich i jest tylko uscenizowaną historją, a więc można było zastosować do niego historycznie wierne dekoracje, o tyle przecież poezja sceniczna Wys-

piańskiego wyklucza to całkowicie. Jakże inaczej działałby na scenie „Legjon“, traktowany jako wizja poetycka, a nie jako dramat, któremu narzucono realistyczne formy dekoracyjne. Wszak nie kto inny właśnie jak Wyspiański w studjum o „Hamlecie“ wyraźnie zaznaczył, że historyczna wierność dekoracyjna nie może przynieść dramatowi żadnego pożytku.

„Shakespeare, pisząc tragedję zamku Hamletów w Elsynorze—pisał on—miał jakiś istniejący zamek na myśli. Który? Jaki? Nie dowiedzieć się tego nigdy... i n. p. jeżeli ta tragedia u nas ma być graną, w Krakowie—jakież zamek macie na myśli? Gdzie około baszt nocą chodzi ów duch królewski, gdy ona jasna gwiazda na zachodzie zabłyśnie i zamkowy zegar bije pierwszą?... W jakiej to galerji godzinami zwykł się był przechadzać królewicz Hamlet?... Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerji królewskiego pałacu Jagiellonów. Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na tarasach Wawelu około Lubranki w bliskości części Kazimierzowskiej zamku“.

Tak widział „Hamleta“ na scenie krakowskiej Wyspiański—inscenizator i Wyspiański—miłośnik i znawca Wawelu, u którego stóp się wychował.

Wszelkie starania o autentyczne, wierne odtwarzanie pałaców, zamków, miast i t. d. nie będą miały w sztuce teatralnej żadnego znaczenia. Natomiast niewierne historycznie dekoracje, odpowiadające duchowi utworu, są czynnikiem, pogłębiającym go i uzupełniającym. Obo-

jętą jest rzeczą czy n. p. w „Legjonie“ Wyspiańskiego szczegóły dekoracji kopuły św. Piotra będą odpowiadały jaknajdokładniej kopule rzymskiej—rzeczą natomiast ważną i decydującą mającą znaczenie będzie oddanie owego misteryjnego nastroju, jaki płynie z tej sceny, którą wypełnia poeta litewskimi boginkami, świteziankami, guślarzami i t. d. Inscenizator musi zwrócić malarzowi uwagę zarówno na melodyjną stronę pogłębienia przez reżysera muzycznej strony poezji tej sceny, jak i na połączenie świata balladowego—litewskiego z architektoniką kopuły rzymskiej, gdyż to wszystko musi malarz w swej koncepcji uwzględnić; to wszystko przyczyni się do podniesienia nastroju.

Czasami—o ile przedstawienie ma charakter typowo widowiskowy—musi dekorator tekst podkreślać w sposób nader silny. N. p. taki balet Różyckiego p. t. „Pan Twardowski“ straciłby większość swych istotnych walorów, gdyby dekoracje były zbyt uproszczone, a bujna fantazja ich twórcy hamowana. Wszak gdyby ten sam Drabik, który stworzył w „Panu Twardowskim“ tak cudowną bajkę, dał n. p. w scenie, przedstawiającej rynek krakowski, piękną kopję rzeczywistości, baśniowy charakter widowiska straciłby na tem niewątpliwie.

Od dekoracji legendarnej i stylizowanej do dekoracji uproszczonej, pozbawionej blichtru zewnętrznego jest już jeden tylko krok. Stąd też—jak pisze słusznie W. Briusow—„teatry, opierające się na umówieniu, wychodząc z założenia, że osiągnięcie zupełnego złudzenia rzeczywistości na scenie jest rzeczą niemożliwą,

wyrzekły się go. Realistyczne obrazy miejsca akcji teatru te zastępują zaznaczeniem; i tak zamiast lasu dają dwa do trzech drzew, basztę zastępują fragmentem muru z naszkicowanym rysunkiem kamieni i t. p."

O ile w całym szeregu dramatów filozofujących, jak n. p. „Hamlet”, daleko idące uproszczenie przyczynia się do zrozumienia dramatu, jak to staraliśmy się już wyżej wyjaśnić, o tyle taki n. p. wspomniany już „Kuglarz” na tle zbyt uproszczonej dekoracji nie byłby całkowitem przedstawieniem. Dekoracja uproszczona nie oddałaby tu tego nastroju, jaki duch utworu wymaga. Dlatego nie podobna stwarzać tutaj reguły, nie należy odrzucać całkowicie dekoracji lub też wysuwać ją na pierwszy plan, lecz należy ją zawsze umiejętnie tak stosować, ażeby stanowiła istotnie czynnik pogłębiający przedstawienie. Intuicja będzie tutaj dla inscenizatora zawsze najlepszym drogowskazem.

Toteż zupełne odrzucenie dekoracji byłoby pozbawieniem teatru jednego z tych ważnych czynników, które zrosły się z istotą teatru i stanowią jego część integralną. Słusznie pisze Jaques Rivière, że „wszystko, co w teatrze nie wzrusza nas bezpośrednio.. jest niezrozumiałą chińszczyzną. Nie umiemy dzisiaj poznawać prawdy, która nie uderza nas od pierwszego wejrzenia”. A dekoracja teatralna, umiejętnie stosowana, zrozumienie tej „chińszczyzny” ułatwi.

Jeżeli jesteśmy dzisiaj świadkami coraz liczniejszych prób nazbyt wielkiego upraszczania dekoracji teatralnej, to jest to tylko reakcją prze-

ciw zbyt częstemu wybijaniu się dekoracji na plan pierwszy. A przecież jeżeli uważamy za rzecz ze stanowiska artystycznego niedopuszczalną wysuwanie się gry jednego artysty ponad zespół, a za jedynie piękne uważamy to przedstawienie, które przepełnione jest duchem zespołości, to tem bardziej nie możemy dopuścić do tego by dekoracja teatralna zwracała na siebie większą uwagę, niż gra całego zespołu. Takim typowym protestem przeciwko nadmiarowi dekoracyjnemu jest działalność reżyserska dyrektora teatru berlińskiego, Jessnera, który stara się dekorację w zupełności przekreślić. W wystawionym przez niego „Wilhelmie Tellu” lub „Ryszardzie” scena wyglądała w ten sposób,—jak dowcipnie wyraził się jeden z feljetonistów — jakby było po strejku. Akcja rozgrywała się na wybudowanych na scenie schodach, aktorzy występowali w kostiumach zgoła nie różniących się od siebie, przybierali, poży zasadnicze a przedstawienia wywierały wrażenie deklamacji zbiorowej, ale nie przedstawienia teatralnego. Dużą zasługą Jessnera jest przywrócenie wartości żywemu słowu, które — pod wpływem eksperymentów Reinhardta, kładącego główny nacisk na obraz sceniczny, — schodziło na scenach berlińskich na drugi plan. Lecz samo słowo w teatrze nie wystarczy, a widza prędko znuży. Toteż próba Jessnera, zdrowa jako protest, przyjąć się jednakowoż, jako rezultat artystyczny, nie może.

Próby te poparte są zwykle działaniem światła, które zawsze w teatrze ważną odgrywa rolę. Umiejętne operowanie światłem w olbrzy-

mim stopniu przyczynia się do wydobycia z utworu odpowiedniego nastroju. Przenigdy inscenizator i reżyser nie dadzą tutaj rozstrzygającego głosu kierownikowi działu technicznego, który musi być ślepym i posłusznym wykonawcą ich woli. Przez należyte działanie barwnego światła można — po części — zastąpić dekorację, ale tylko w tych dramatach, w których inscenizator chce skupić uwagę widza na ekspresji wyrazu aktora.

VIII.

Obok dekoracji kostjum teatralny jest tym ważnym czynnikiem zewnętrznym, który niejednokrotnie zadecydować może o trafności inscenizacji. Tutaj katechizmem inscenizatora stać się powinny następujące zasady:

Kostjum w dramacie nie powinien zwracać na siebie uwagi do tego stopnia, żeby widz myślał więcej o kostjumie, niż o zdaniach tego, który w ów ubiór jest odziany. Ma on odgrywać jedynie tę rolę, jaką odgrywał np. w Anglii pod koniec XVI. stulecia, kiedy to zapomocą kostjumu odróżniano aktorów grających książąt od pacholków, czyli dawać niejako zewnętrzną charakterystykę pochodzenia lub zawodu postaci.

Czy powinien być wierny epoce czy też może od niej odbiegać? Twórca kostjumów teatralnych teatru Gémiera, Ibels mówi: „Jakkolwiek „Edyp” jest starożytny, to jednak poezją, formą i duchem zbliża się raczej do średniowiecza i odrodzenia. Dlatego w koncepcji

kostjumów użyłem form, wziętych właśnie z tych epok, wzbogacając je motywami greckimi". W zdaniu tym znakomicie zawarty jest sąd o tem, jakim powinien być kostjum teatralny. Musi on odpowiadać duchowi inscenizacji. Dlatego — mimo iż akcja „Cyda" rozgrywa się wieku X! — Wyspiański ubiera osoby dramatu tego w stroje Velasquesa. Karol Maszkowski znowuż, projektując dekoracje i kostjумы do biblijnego „Czystego Józefa" Szymona Szymonowicza, przeniósł akcję z starodawnego Egiptu w czasy renesansu włoskiego, nie trzymając się jednak niewolniczo wzorów. Inaczej będzie wyglądał „Hamlet" na scenie angielskiej, inaczej u nas, o ile będzie grany według pomysłu Wyspiańskiego. „Jak właściwie przedstawia się sprawa Hamleta?" — pyta tak doświadczony reżyser jak Hagemann — Historyczny książę Danii żył około roku 500, niemieckie sceny uposażają jego dramat w środki z połowy XII. wieku, ale mogłyby taksamo wybrać wiek XVI". I słusznie. Idzie tylko o to, jak „Hamleta" pojmie aktor, grający tytułową rolę i czy z duchem jego interpretacji zgodny będzie kostjum XVI. wieku. I jeszcze jedno. Archeologicznie wierny kostjum jest w sztuce niepożądany. Nie wolno jednak w kostjumach mieszać stylów różnych epok, jak to niejednokrotnie obserwuje się na mniejszych scenach, a co dawniej było w użytku powszechnym. Wszakże bohaterowie mityczni występowali w kostjumach starożytnych, połączonych z rokokiem a w 1750 r. odegrano w Paryżu tylko wyjątkowo „Bru-

tusa" Voltaira i „Catylinę” Crebillona całkowicie w rzymskich strojach.

O ile sztuka jest historyczna, to kostjum powinien być oparty na autentycznych wzorach, ale i wtedy niema naśladować niewolniczo pierwowzorów. Bo jeżeli n. p. dla odmalowania nastroju odpowiedni będzie dla osoby X. kostjum koloru, zupełnie w owym czasie niestosowanego, to nie powinno się tem krępować i kostjum taki—dla dobra sztuki—wprowadzić. Byleby tylko ogólnie odpowiadał duchowi epoki. I prawie nigdy nie udało się wprowadzić na scenę całkowicie wiernego kostjumu. Czyż dziwnem jest, że w operze Davida „Herkulanum” (1860) w Paryżu Rzymianki odziane były... w krynoliny? Dzisiaj wydaje się nam to anachronizmem, ale wtedy, gdy wszystkie kobiety ten strój nosiły, inne odzienie wydałoby się dziwactwem.

Kostjum powinien być prawdopodobny. Nie żądam naturalistycznej wierności. Ale każda jego forma musi mieć uzasadnienie. „Pasterze na francuskiej scenie (pod koniec XVIII wieku)—pisał Adison—mają ubiory pokryte haftami i są stosowniej ubrani na salę balową, niż nasi tancmistrze”. W ten sposób—pod wpływem głównie baletu—stawał się kostjum coraz bardziej zbytkowny i coraz bardziej nieprawdopodobny. Wszak na przepych ten skarży się w swych pamiętnikach (1760) baletmistrz Noverre: „Wszędzie lśnią atłasy. Wieśniak, marynarz, bohater są taksamo ozdobieni, a im więcej ubiór jest przeładowany ozdobami, tem więcej podoba się aktorowi i widzowi”. A. Nou-

garet w „Sztuce Teatru” pyta się: „Czy zwykła wieśniaczka ma kiedy tak starannie trefione loki, tak bogate ozdoby?” Dziś jakby wracała ta epoka. Jesteśmy w Warszawie często świadkami przeważnie zupełnie nieuzasadnionego przepychu w doborze tualet, przepychu, odrywającego uwagę widza od istotnych walorów przedstawienia. Czemże uzasadnić n. p. to, że artystka, grająca osobę z kół inteligencji mieszczańskiej, przyjmuje w godzinie przedpołudniowej przypadkowych gości w stroju prawie balowym?

Kostjum odgrywa w dramacie rolę podrzędną; rola ta jednak jest bardzo ważna i przyczynia się do jednolitości nastroju. W dramacie scenicznym nie ma rzeczy przypadkowych. Jest to jedna z cech, która go różni od dramatów życiowych. Widziałem w roli Lady Makbet jedną z najznakomitszych naszych artystek, która w scenie morderstwa ubrana była w dziwnie jaskrawe szaty, nie harmonizujące ani z ponurą dekoracją, doskonale zgadzającą się z charakterem dramatu, ani z psychiką i czarnymi myślami bohaterki.

Inaczej ma się rzecz z kostjumem w operze. Tutaj obraz sceniczny jest zupełnie inaczej budowany niż w dramacie. Wielkość dramatu polega na jego psychologicznym podłożu i umiejętności przedstawiania zjawisk wewnętrznych zapomocą środków ekspresji scenicznej. W dramacie muzycznym proces psychologiczny wytworzony jest dopiero za pośrednictwem obrazu, pogłębionego działaniem muzyki. Samo libretto przeważnie nie zajmuje się zagadnieniami psy-

chologicznymi. Toteż wszystkie czynniki, przyczyniające się do większego zrozumienia i pogłębienia wartości tekstu, działać muszą z większą siłą, niż w dramacie mówionym. A więc i kostjum może tutaj podkreślać to, co niezdolny jest wypowiedzieć tekst librecisty. W jeszcze większym stopniu odnosi się to do baletu, który, jako forma sceniczna bez słów, opiera się wyłącznie na pierwiastkach plastyczno—muzycznych. Tutaj kostjum jest bezsprzecznie jednym z czynników powodzenia i dlatego nawet pewien zbytek tualet jest uzasadniony.

W tym względzie kostjum odgrywa podobną rolę w komedji, której inscenizator nadaje ton karykatury lub groteski. Karykaturyzowanie krynolin, peruk, ubiorów lekarzy teatru molierowskiego, filozofów, bufonów i t. d. przyczyni się niezawodnie do podkreślenia karykatury. Stale jednak musi inscenizator mieć to na względzie, że jeżeli jako karykatura traktowane są poszczególne role i kostjумы, to ten sam charakter muszą mieć także i dekoracje. Nigdy nie wywoła należytego wrażenia ta groteska, którą aktorzy podkreślają na tle dekoracyj realistycznych. Albo z drugiej strony jak śmiesznie wyglądać będzie aktor, ubrany w strój groteskowy, a nadający swej roli zwykły realistyczny ton gry. O potknięcie się tutaj bardzo łatwo. Dlatego inscenizator powinien zawsze powierzać projekty dekoracji i kostjumów temu samemu malarzowi. Tylko wtedy bowiem będą one tym samym duchem przepełnione. Jednolitość stylu poezji utworu wy-

Uwagi o inscenizacji

maga takiej samej jednolitości dekoracji i kostiumów.

Najlepiej wyjaśni nam to przykład. Jesteśmy na jednym z widowisk komedjowych Shakespeara. Inscenizator — reżyser ujmując tekst w charakterze daleko idącej groteski i podkreśla wszelkie jaskrawości tekstu. Dekoracje są realistyczne. Kostjумы historycznie wierne, wzorowane na epoce elżbietańskiej. W rezultacie powstaje chaos zupełny. Wypadek taki jest niemożliwy, gdy inscenizator czuwa nad całością przedstawienia.

Weźmy dwa przykłady dodatnie: w Rozmaitościach warszawskich wystawił Solski „Małżeństwo z musu“ i „Grzegorza Dyndalę“. W przedstawieniu tem zwrócił on uwagę na charakter y postaci molierowskich. Dekoracja była więc tylko zaznaczona (Drabik dał tutaj dowód, że może utrzymać swą fantazję na uwięzi, jeśli wymaga tego duch inscenizacji) i spełniała jedynie rolę tła, nie absorbując w zupełności uwagi widza. To samo kostjумы.

W „Weselu Figara“ Beaumarchais'go poszedł w Teatrze Polskim Zelwerowicz zupełnie inną drogą. Charakter polityczny tej komedji, który odegrał tak ważną rolę podczas premiiery paryskiej, stracił zupełnie znaczenie. Zelwerowicz zwrócił uwagę na widowiskowy charakter przedstawienia; dał więc przepych kostjumowy, niezgodny z rzeczywistością, ale zupełnie nie szkodzący widowisku i zgodny z koncepcją inscenizatora. (Szkoda, że dekoracje były stylowe, ale za mało stylizowane, gdyż i to przyczyniłoby się do intencji wido-

wiskowych reżysera). Scenę sądu ujął Zelwerowicz w sposób karykaturalno-groteskowy. Odpowiednio więc byli ubrani i ucharakteryzowani uczestnicy sądu. Każdy szczegół podkreślał tutaj znakomicie zamierzenia inscenizatora. A więc ten wielki kałamarz na piersiach pisarza sądowego, a więc te trzy, różnej wielkości dzwonki członków trybunału. Sposób zaś interpretacji aktorskiej pozostawał w zupełnej harmonii z kostjumami i rekwizytami trybunału.

Przedstawienie „Fircyka w zalotach“ w Teatrze Reduta miało charakter przedstawienia stylowego. Inszenizatorowie starali się o to, by aktor, który swobodnie czuje się w dramacie realistycznym bez względu na to, czy to będzie środowisko mieszczańskie („W małym domku“), czy szlachty dworskiej („Ponad śnieg“) czy też góralskiem („Pomsta“), tak samo czuł się panem sytuacji w komedii stylowej z XVIII. wieku, pisanej w dodatku nie prozą lecz wierszem. Toteż kostjum i dekoracja miały znaczenie pomocnicze. Podkreślały one epokę, w której rozgrywa się akcja. Osterwa i Limanowski poszli nawet tak daleko, że na galeryjce umieścili kapelę, przybraną w stylowe stroje, a podczas przerw wprowadzili do foyer pary, tańczące menueta. Chodziło o to, żeby jaknajbardziej wprowadzić widza w nastrój świata pudrowanych peruk.

A czasami taka drobnostka ma wielkie znaczenie. W świetnej i pomysłowej inscenizacji molierowskiego „Mieszczanina szlachcicem“ Bolesławskiego i Schillera w Teatrze Polskim, reżyser—jeden z najbardziej twórczych

bodaj czy tylko w Polsce — zapomniał o tem właśnie, o czem pamiętał w „Fircyku w zalotach” Osterwa. Mianowicie kapelmistrz zespołu, przygrywającego do pantomimy (charakter był widowiskowy i orkiestra ściśle była związana z akcją sceniczną, wspominam zaś tylko o kapelmistrzu, ponieważ jedynie on, a nie cała kapela, był widoczny), ubrany był we frak dzisiejszy. Drobne to przeoczenie psuło jednakowoż nastrój, ponieważ pomieszało styl jednego z najlepszych, jakie kiedykolwiek widziałem, widowisk.

Próbowano kilkakrotnie zrekonstruować widowiska shakespearowskie i molierowskie tak jak się one w rzeczywistości w czasach tych twórców odbywały. Jewreinow inscenizował w ten sposób jedno z misterjów, jeden moralitet i pastorałę Adama de la Galla p. t. „Widowisko o Robinie i Marjon”. Wprowadzono nawet widzów na scenę... Jakiż był rezultat? Oto wprowadzie ci widzowie—aktorzy odrywali uwagę prawdziwych widzów, ale styl epoki był zachowany, bo uratowano go ówczesnym kostjumem.

Całkiem błędne są przeniesienia widowisk o charakterze stylowym do środowiska naszej epoki. Teatr Niemiecki w Berlinie dał w ubiegłym roku próbę takiego przedstawienia, wystawiając „Świętoszka” Moliera w strojach dzisiejszych. Chciano w ten sposób zaznaczyć wieczną trwałość myśli twórcy. Zapomniano jednak o jednej rzeczy: o formie. O tem, że forma przedstawień ulega ustawicznym zmianom, a więc że Molier przeniesiony w czasy dzisiej-

sze czułby się w nich tak nieswojo jak ów, śniący o średniowieczu, hrabia w „Złotym wieku rycerstwa”. Czyż Hamlet, biorący na dworze królewskim udział w przedstawieniu wędrownych aktorów — we fraku, nie stałby się postacią komiczną? Albo Cyd w mundurze generała nie budziłby szczerej wesołości? Tradycja odgrywa tutaj zbyt wielką rolę.

W ostatnich czasach, zarówno w teatrach zagranicznych jak i naszych, widać od czasu do czasu dążenia do zupełnego oderwania aktora od rzeczywistości. Upraszcza się jego ruchy do minimum, wkłada nań maskę — jak to było w dawnej Helladzie — stroje komponuje się w zupełnej niezależności od wzorów codziennych, a główny nacisk kładzie się na ekspresję słowa. Nie należę do entuzjastów tego systemu. Teatrowi odbiera się bowiem w ten sposób cały szereg czynników, które go ożywiają i zbliżają do widza. Prąd ten jednak jako protest przeciwko naturalizmowi uważać należy — podobnie jak dążności dekoracyjne Jesniera — za objaw, mimo wszystko, dodatni. Trwalszego znaczenia przedstawienia te mieć nie mogą. W każdym razie inscenizator, który zdobędzie się na podobny eksperyment, musi baczyć, by przedstawienie anaturalne zachowało całkowicie ten charakter, t. zn. żeby nie tylko dekoracje, kostjумы i maski były pomyślane w sposób nic wspólnego ze światem realnym nie mający, ale by także i gra artystów nie „grzeszyła” nawyknięciami realistycznej sceny.

Nie sędzę, by przedstawienia tego rodzaju mogły wyrzucić prawdziwie dodatnie wra-

zenie. Scena nie naśladuje rzeczywistości. Powstała jednak z tak realnych pobudek jak rytm wewnętrzny i chęć widzenia tego, w co się wierzy i już tem samem tkwi głęboko w życiu ludzkim. Można głosowi ludzkiemu nadawać rozmaite nuanse i melodie, nie spotykane w życiu codziennem, ale niepodobna całkowiec z tem życiem zrywać, bo wtedy stałyby się one obce, niezrozumiałe—a przedewszystkiem brzydkie.

IX.

Mówiąc o muzycznej stronie mowy ludzkiej wkraczamy w nową dziedzinę pracy inscenizatora: dążności do pogłębienia widowiska już nie środkami plastyki scenicznej, lecz zapomocą czynników, tkwiących w harmonji muzycznej.

O tem, że muzyka, ściśle związana z tańcem, była pierwszą formą teatralną—mówilem na początku rozważania o istocie inscenizacji.

W XVI. wieku Peri, Rinucini, Cacini i inni, dążyli do tego, by dramat wrócił do pierwotnej formy i wzbogacali go muzyką. Nadawali oni jej charakter recytatywny, monodjyny. Ta *dramma in musica* nie miała być jakąś nową formą przedstawienia teatralnego, lecz powrotem do punktu wyjściowego teatru. Inicjatorom nie zawsze udawało się w praktyce stanąć na wysokości zadania. W każdym razie zarówno w ich usiłowaniach, jak i późniejszych próbach Marca Gagliano, który starał się o zlanie pierwiastków: muzycznego, dramatycznego i malarskiego w jedną

całość, była chęć uteatralnienia widowiska scenicznego, opartego przede wszystkim na muzyce, które temwięcej staje się odrębną, samodzielną formą, im bardziej jednoczy w sobie inne sztuki.

Niestety usiłowania reformatorów zaprowadziły następnych twórców całkiem gdzieindziej, niż zamierzali muzykę teatralną skierować Peri czy Gagliano. Muzyka teatralna zmieniła się w muzykę operową, w której słowo stawało się coraz mniej znaczącym dodatkiem. Przeciwnie operze, jako formie jednostronnej, pozbawiającej teatr jego najważniejszej zdobyczy: słowa, istotnego słowa, wystąpił J. J. Rousseau, wykazując nienaturalność opery. Dając n. p. rozbiór „Armidy” Lully’ego, zwraca uwagę Rousseau na moment, w którym bohaterka stacza walkę wewnętrzną, a muzyka gra płytkie, nic nie mówiące melodje. W chwili zaś gdy muzyka stanowić by mogła pogłębienie stanu psychologicznego bohaterki, muzyka i śpiew całkowicie ustają. Zdaniem Rousseau tylko równorzędne traktowanie poezji i muzyki może stworzyć istotny dramat muzyczny.

Dążył do tego w późniejszych swych operach Gluck: „Celem moim było — pisał — by muzyka służyła poezji, podkreślając wyraz uczuć i potęgując urok sytuacji bez przerywania akcji i bez osłabiania wrażenia zbyt wielkimi dodatkami i ozdobami. Sądziłem, że muzyka musi być dla poezji tem, czem żywy koloryt barw i szczęśliwa mieszanina światła i cieni dla poprawnego rysunku, w którym,

dzięki tym zaletom, postacie nabierają życia, a kontury ich nie zacierają się". Teorje Glucka, poparte kompozycją „Orfeusza", rozwijał następnie wspomniany już kilkakrotnie Arteaga, który uważał, że ani muzyka nad słowem, ani słowo nad muzyką nie powinno górować, a za ideał uważał to dzieło, które by stworzył poeta i muzyk w jednej osobie.

Twórca taki się zjawił. Muzyka Wagnera jest twórczością dla teatru i poza jego ramami stanowi ułomek ogromnej budowli. Wagner nie tylko teoretycznie, ale także w genialnych swych dramatach muzycznych, walczy z tą operą, w której „środek wyrazu zrobiono celem, a cel wyrazu środkiem". Boć przecież nawet tak genialna indywidualność jak Mozart nie zdawała sobie z tego sprawy, że dramat bez względu na to, jakimi jest wypowiedzany środkami — czy to jest dramat mówiony, czy też muzyczny — jest przede wszystkim dramatem. Wszakże twierdził on, że „poezja w operze musi być posłuszną córą muzyki". Otóż Wagner w całym swym życiu dążył do stworzenia podwalin tej sztuki przyszłości, w której wszystkie sztuki zleją się w jednolitą całość. Jego twórczość sceniczna, będąca urzeczywistnieniem dążności Arteagi (którego zresztą Wagner nie znał w zupełności) dążeniom tym daje znakomity wyraz. Muzyka pogłębia u niego znaczenie każdego słowa i jest z niem całowicie zrośnięta. A to, że muzyka Wagnera przedstawia większą wartość, niż teksty jego dramatów, nie zmniejsza jego zasługi.

Równorzędnie z usiłowaniami kompozyto-

rów, zmierzającymi do reformy opery, rozwijał się dramat pozbawiony pierwiastka muzycznego. W jakim celu i w jakich rozmiarach może inscenizator wprowadzić do dramatu czynnik muzyczny? Cel jest jasny. Ten sam, który przyświecał Gluckowi podczas tworzenia „Orfeusza”. Muzyka jest najwyższą formą sztuki. Tam, gdzie słowo kończy swą moc decydującą, tam, gdzie to słowo byłoby czemś zbyt małym, drobnym i nic nie znaczącym, tam muzyka, ta poezja bez słów, rozpoczyna swe panowanie. I tu otwiera się przed inscenizatorem pole twórcze. Inscenizator musi jednak uważać, by przez działanie muzyki nie zbanalizował dramatu.

Wiemy dobrze jak ujemnie działa na widza t. zw. muzyka antraktowa. Celem przedstawienia jest przecież danie widzowi iluzji piękna, do którego widz dojść może jedynie wtedy, jeżeli skupi uwagę i weźmie niejako udział w tem, co rozgrywa się na scenie. W teatrze wszystkie czynniki powinny być sprzęgnięte celem przeprowadzenia tej myśli. Gdy Reinhardt w kościele katedralnym w Salzburgu wystawiał w bieżącym roku „Teatr światowy” Hofmansthal, utwór, który zasadniczo mógłby być wystawiony w każdym normalnym naszym teatrze, miał bezwarunkowo słuszną po temu powody. Chodziło mu o wydobyć tego nastroju świątynnego, jaki daje kościół. Już więc zewnętrzny wygląd teatru odpowiednio widza do przedstawienia usposabia. A cóż dopiero widownia i scena, uposażona w środki, umożliwiające realizowanie wszelkich pomysłów reżysera. Ekspresja gry aktorskiej decyduje osta-

teczenie o powodzeniu widowiska. Ale czyż najznakomitszy artysta, grający w budzie prowincjonalnej na tle wyszarzałych, zniszczonych strzępów dekoracyjnych, wywrze to samo wrażenie, co w teatrze, który już zewnętrznym swym wyglądem dobrze uspasabia widza do przyjmowania wrażeń? A więc już te czynniki wpływają na nastrój widza. Muzyka zaś antraktowa, nie związana z całością przedstawienia, rozbija nastrój i utrudnia sytuację aktora na scenie.

Toteż i muzykę jako ilustrację muzyczną stosować należy w teatrze bardzo ostrożnie i przezornie. Nie może ona odgrywać roli, przytłaczającej słowo, nie może przejawiać utworu, chyba, że wymaga tego duch dzieła.

Znakomicie za przykład takiej dobrej ilustracji muzycznej, stanowiącej ogólne obramowanie widowiska teatralnego, służyć może muzyka, napisana przez Tymienieckiego do „Judasza”. Twórca jej w sposób subtelny, spokojny, nie narzucający się, podkreślał nastrój misteryjny, a więc ten sam, jaki wykoncypował inscenizator dramatu Tetmajera w Teatrze Reduta.

Ale rola ilustratorska muzyki nie wyczerpuje jeszcze możliwości stosowania jej w dramacie. Spełniać ona może zadanie dopełniania słowa. W „Cudnym źródleku” Syngè'a jest n.p. moment, w którym dwoje staruszków odzyskuje wzrok. Pawlikowski, reżyserując tę piękną legendę irlandzką, podkreślił znakomicie istotę cudu, jaki przeżywają staruszkowie. Nie zdołał jednak oddać całkowicie nastroju,

opromieniającego tę chwilę. Tutaj muzyka i tylko muzyka jest zdolna do zabrania głosu. Poeta nie mógł znaleźć odpowiedniego wyrazu dla odmalowania tego cudu. Któż poza muzyką mógłby go opiewać?

A takich przykładów moglibyśmy wymienić więcej. Powtarzam, że nie wolno inscenizatorowi popadać tutaj w przesadę. Subtelny inscenizator zawsze wyczuje, gdzie kończy się potrzeba artystyczna, a gdzie zaczyna działanie efektu. Z pewnością słów Oswalda, kończących „Upiory”: „Słońce.. słońce” nie zilustruje inscenizator muzyką, bo tutaj właśnie owe słowa są tą najwyższą melodją, której żadna melodia muzyczna nigdy zastąpić nie będzie w stanie.

Czyż ilustracja muzyczna kinematografu zastąpi żywe słowo? Nigdy. A jednak film bez tej ilustracji jest czemś niezupełnem; widz patrzy nań z znacznie mniejszem zainteresowaniem, niż przy dźwiękach orkiestry, dobrze ilustrującej utwór filmowy.

Jeżeli wystawimy Moliera jako przedstawienie widowiskowe, muzyka odegra w niem niemałą rolę. Uwypukli ona znakomicie wszelkie dywertymenty, pantomimy i t. p. Jeżeli jednak tego samego Moliera pojmie inscenizator jako komedję charakterów, czynnik muzyczny odpadnie zupełnie, albowiem ograniczony będzie do minimum. Lepiej nawet jeżeli w tym wypadku będzie zupełnie pominięty. Bo potraktowanie go szablonowo, byle zbyć, większą szkodę przyniesie utworowi, niż całkowite pominięcie go.

Tak przedstawiałaby się sprawa stosowania muzyki w dramacie. A teraz—odwrotna strona roli muzycznej w teatrze. Jak inscenizator dąży do wydobycia wyrazu dramatycznego z opery?

Tutaj musimy odrazu podzielić przedstawienia teatralno-muzyczne na dwa rodzaje, z których jeden jest światem muzyki, a drugi światem teatru.

Jeżeli więc chodzi o typ opery włoskiej z jej nienaturalnymi arjami, będącymi popisami śpiewaków, ale nie logicznie uzasadnionymi ustępami dramatu, inscenizator musi dążyć do jaknajszerszego uteatralnienia opery. Mówiąc o uteatralnieniu, nie chciałbym być źle zrozumiany. Pod nazwą tą nie rozumiem blichtru zewnętrznego i wszelkiej sztuczności. Uteatralniony będzie utwór sceniczny wówczas, gdy nada mu się możliwość prawdy scenicznej. Otóż w operze włoskiej praca inscenizatora spotyka nieprzewyciężone przeszkody. Usunąć ich inscenizator nie jest w stanie, bo stałyby w sprzeczności z motywami twórczymi utworu, utworu muzyczno-śpiewaczego, w którym wszystko poza muzyką i wirtuozostwem śpiewaczem ma znaczenie czysto dekoratywne. Do usunięcia tych przeszkód nie dopuściłby zresztą — kapelmistrz.

A więc inscenizator dąży w operze włoskiej tylko do tego, by ogólne ramy scenariusza odpowiadały dobremu smakowi, by dekoracje uwypuklały i uzasadniały akcję. Wykonawca woli inscenizatora—reżyser (powtarzam: może to być tasama osoba) będzie miał tutaj

większe pole do działania niż inscenizator, gdyż kształtując już bezpośrednio widowisko tudzież sposób gry aktorskiej, może przez odpowiednie ugrupowania, ruch i t. d. podkreślać to, co w tekście jest tylko czemś mało znaczącem i w ścisłej od muzyki pozostającym zależności.

W dramacie muzycznym krępuje inscenizatora również muzyka, która musi spełniać swe zadanie w tych ramach, które nakreślił kompozytor. Kapelmistrz musi, ściśle wykonując wskazania partytury, przestrzegać tych pauz, podziału taktowego, tempa i t. d., które są nakazem autora. Nie mniej jednak, mając jako materiał dramat, choć tak trudną wyrażony formą, może inscenizator wtchnąć weń nie tylko nastrój ogólny, ale wręcz zadecydować o charakterze przedstawienia. Może on nadać mu piętno wizyjności, realizmu, legendarności, weryzmu, i t. d., działa nie tylko dekoracją lub kostjumem, ale także sposobem interpretacji zespołu i aktora.

Tak przyzwyczailiśmy się do szablonu operowego, że wydaje się nam to niemal nieprawdopodobne. A jednak weźmy pod uwagę przedstawienie nie typowego dramatu muzycznego, ale takiego np. „Fausta“, z którego można stworzyć dramat muzyczny. „Faust“ mniej lub lepiej odśpiewany przez solistów i chóry przy akompaniamencie orkiestry nie da nigdy takiego wrażenia, jak ten sam „Faust“, przemyślany przez twórczego inscenizatora, który zadecyduje jaki charakter ma mieć widowisko. Jeżeli inscenizator pójdzie tylko za wskazówkami libretta: „Ukazuje się postać

Małgorzaty przy krosnach" i t. p. i da to szablonowo potraktowane zjawisko dziewczęcia, które zwykle widzimy w operze, to oczywiście pozostanie wrażenie teatralności w zewnętrznym tego słowa znaczeniu, ale nie teatru istotnego. Inscenizator musi łączyć wszystkie elementy widowiska operowego w dramatyczną całość i wtedy dopiero opera stanie się istotnym dramatem. W dramacie Wagnera zadanie inscenizatora jest już ułatwione, gdyż pomógł mu sam autor.

Inscenizator właśnie dlatego, że krępowany jest warunkami muzyki, wykazać może w dramacie muzycznym najwięcej inwencji twórczej. Oczywiście—musi być sam muzykiem. Musi znać tak dobrze muzykę, jak teatr. Bo tylko wtedy będzie wiedział co wolno mu robić, a czego nie wolno. Bo wtedy tylko będzie mógł należycie wniknąć w ducha muzyki i równorzędnie z nią rozwiązywać formy inscenizacji. Tylko rzadko spotyka się ludzi o takiej wiedzy teatralno-muzycznej i dlatego skazani jesteśmy przeważnie na ten szablon i szarżyzną operową, którą siłą rzeczy ratować muszą—śpiewacy.

Jakimż to nonsensem artystycznym jest grupowanie zespołów śpiewających, które prawie zawsze obserwujemy na scenach operowych, to ustawianie się przy śpiewaniu arji na przodzie sceny, nie uzasadnione ani tekstem libretta, ani zdrowym rozsądkiem. Arja sama przez się jest wytworem sztucznym, utworzonym dla śpiewaka, a nie dla utworu, inscenizator więc musi łączyć ją artystycznie z całoś-

cią widowiska i nadać jej pozory prawdy dramatycznej.

Prawdy dramatycznej. Nigdy prawdy życiowej. Bo o to nie chodzi operze. Któż widział w życiu osoby, rozmawiające z sobą, oświadczające się sobie wzajem, lub złorzeczące w formie śpiewu? Już w założeniu samym nie stara się opera naśladować rzeczywistości. Ale niemniej dać ona może złudę prawdy własnej, której wydobyć jest właśnie zadaniem twórczej inscenizacji. Bez działania jej przedstawienie operowe staje się tylko popisem śpiewaków, od których większego lub mniejszego talentu aktorskiego zależy, czy poszczególne kreacje mają jakie takie podstawy prawdy. Jakże jednak rażą występy takich znakomitych aktorów — śpiewaków jak np. genialnego Didura na tle niemrawego, nic nie mówiącego zespołu, który tylko śpiewa, a nie gra, na tle tych nic nie mówiących łachmanów dekoracyjnych i tych chórów, które zamiast brać udział w akcji, tylko śpiewają... Co więcej — jakimż nonsensem artystycznym są występy różnych gwiazd śpiewaczych w operze, wystudowanej w zupełnie odmiennym duchu (a bardzo często innym języku) niż interpretacja gościnnie występującego artysty.

Czynniki, składające się na przedstawienie muzyczno-teatralne, muszą działać współmiennie, tak jednakże, żeby wartości muzyczne, które są sztuką najbardziej dramat muzyczny wypuklającą, ani na chwilę nie zatracaly tego charakteru. Nie wystarczy bowiem żeby muzyka, tło dekoracyjne, kostjумы i interpretacja

Uwagi o inscenizacji

aktorska przeniknięte były tym samym nastrojem. Muszą one działać koncentrująco. Nie wolno im rozpraszać uwagi widza-słuchacza.

Opera warszawska dokonała w inscenizacji „Pieśni miłosnych Hafisa“ Szymanowskiego nader ciekawej próby. Pieśń ilustrowana była tańcem i rzucona na tło dekoracji, tworzącej nastrój przedziwnej baśni zaczarowanej. Barwy tworzyły niezwykłą harmonję i charakteryzowały przejrzystość nastrojów pieśni Szymanowskiego. Nastrój ten jednak mąciła właśnie niejednolitość traktowania pieśni. Każdy z czynników, odrębnie wzięty pod uwagę, zdawał się być przeniknięty duchem pieśni Szymanowskiego. Razem jednak wzięte nie tworzyły one tej koniecznej harmonji, któraby umożliwiła słuchaczowi wczucie się w istotne wartości utworu. Inscenizator-artysta o prawdziwie twórczych pomysłach—przeliczył się we wzajemnem ustosunkowaniu składników widowiska.

Jesteśmy u celu naszej podróży. Zaznajomiliśmy się ze wszystkimi dziedzinami pracy twórczej inscenizatora. Podróż była zbyt krótka, byśmy mogli poznać jaknajdokładniej wszelkie fazy, jakie przechodzi egzemplarz autorski, zanim przyoblecze się w plastyczną formę przedstawienia teatralnego. Nie chodziło mi jednak o wniknięcie w daleko idące szczegóły, lecz o zasadnicze omówienie istoty twórczej inscenizacji i poparcie mych uwag odpowiednimi przykładami.

Oczywiście utworzenie scenariusza jest dopiero połową drogi, jaką przebywa utwór teatralny, zanim zostanie zrealizowany na scenie. Dalszą jego drogą kieruje reżyser i aktor. Oni dają bezpośrednio już życie utworowi. Ciągłe jednak pamiętać muszą o tem samem, na co zwraca uwagę inscenizator a mianowicie, że teatru i życia nie można identyfikować, że wprawdzie z życia czerpie teatr soki ożywcze, sam jednak stanowi dziedzinę twórczą, samodzielną.

Toteż wszyscy pracownicy teatru powinni mieć na uwadze piękne wskazanie Leopolda Staffa:

Wiele teatrum domyśla i zmyśla,
Lecz choć niejedno tu zmyślone będzie,
Tembardziej wszystko może jest
[prawdziwe.

KONIEC.



T R E Ś Ć

	Str.
Wstęp	3
Dramat—dzieckiem sztuki teatru	7
Zadania inscenizacji.	15
Indywidualność inscenizatora	19
Uwzględnienie wrażeń wzrokowych w budynku teatralnym	36
Tworzenie obrazu scenicznego.	42
Iluzja teatralna	50
Dekoracja teatralna.	53
Kostjum teatralny	62
Rola muzyki w teatrze	71
Zakończenie	82

22

11



