

B. Wieczorkiewicz, Od Stanisławskiego do Sachawy.

Najmłodszy uczniowie Stanisławskiego, dla których prawda życia była obca, którzy nie znajdowali jej w sobie i nie rozumieli, dzieci młodych czasów, łącząc się, poczęli szukać siebie we własnej szkole i na własnej scenie. I oni to stworzyli teatr młodej Rosji. Teatr to dziwny, pulsujący młodzieńczym życiem. Gdzie spojrzeć—wszędzie młodości zapal, chęć twórcza i siła żywotna. Młodość ta jest jednak dojrzała, twórcza, gdyż wgląda w przyszłość. Przyczyny tej nowej formy teatralnej tkwią głębiej i pochodzą z rzeczy dawniejszych. Około 1900 r. stworzył Stanisławski w Moskwie Teatr Niezależny. Wystąpił ostro przeciwko utartym kierunkom teatrów istniejących. Chciał dać coś nowego, wprowadzając do teatru czysty naturalizm oraz złudną fikcję przedstawienia, opartą na doświadczalnym realizmie. Największym twórczym wysiłkiem Stanisławskiego było wprowadzenie do teatru życia wewnętrznego. Rampa zostaje zniesiona, a aktor musi grać tak, jak gdyby istniała czwarta ściana. Aktorzy zasugestionowani stwarzają zespół, na którym każdy autor może polegać. Tekst dramatyczny uważają jedynie za pewien skrót, z którego, na podstawie własnych doświadczeń życiowych, mieli odcyfrować widzowi całość. W odtworzonej postaci dawał aktor swe własne życie, widz mógł zatem być widowym świadkiem dramatu i śledzić zygmatową linię namiętności ludzkiej, tak ciekawą nieraz w swych załamaniach i przegięciach. Dekoracji prawie żadnej, albo jedynie prymitywne wnętrza, wywołujące nastrój i dające w swej prostej istności charakter i duszę sztuki. Teatr ten stworzony ze wspaniałą logiką przez ludzi wielkich, których hasłem było „chcemy wypędzić teatr z teatru!” — nie żył, a tylko wegetował. Rezultaty były wspaniałe i uderzające, a jednak nietrwałe. Teatr wciąż odczuwa przepaść naturalistyczną, prześladowany skrupułami estetycznemu i chcąc nie chcąc wstępuje na drogę badawczą. Fala życiowa przynosi ludzi nowych, którzy stają się podporą i chlubą młodego teatru. Jednym z nich był Meyerhold. Podporządkował on przede wszystkim aktora sobie, każąc mu wczuwać się w ducha utworu i rytm słowa. Dekorację naturalistyczną traktował dla pudła sceny, jako ramę obrazu, aktora zaś jako plamę kolorową, cząstkę całości, której nie wolno było się wybić ponad, zespół. To, co Meyerhold wniósł do teatru, pchnęło go naprzód, dając mu charakter specjalny i odrębny. Obraz stworzony był zatem wyrazisty i jasny. Aktor na tle prymitywu dekoracji tworzył z nią kontrast w oświetleniu dolnym. Staranność i sumienność w wystawianiu poszczególnych utworów, zmuszała aktora do głębokich studiów nad każdym gestem, który mógłby mu psuć linię. Aktor, zrozumiałszy czego od niego żąda reżyser, oraz zdając sobie sprawę z kompozycji-ducha utworu — może dać z siebie postać wyrazistą: Pietyzm wystawy Wewnętrznej daje się zauważyć w balecie rosyjskim, podjął go jednaki j Stanisławski. Mniej więcej około 1908 r. Meyerhold, artysta-fanatyk ma pod sobą dwa teatry. Zawezwany do teatru cesarskiego pozostaje nadal wierny swym ideom, akcentując i podkreślając coraz bardziej *giest*. Hołdował w dalszym ciągu naturalizmowi, a jego teoria krępującą aktora, jako mechanizm wykonywujący pewne funkcje plastyczne — utrzymać się nie mogła. Dopiero w roku 1914 teatr kameralny, stworzony przez Aleksandra Tairowa przetrwał szczęśliwie burzliwe lata wojny i dziś z każdym dniem umacnia się coraz silniej w swych podstawach. Obecnie kierunek jego przeważa w rosyjskiej sztuce teatralnej, a triumf osiągnięty — nie jest chwilowy. Tairow jest uczniem Wachtangowa, który całe swe krótkie, młodzieńcze życie poświęcił dla teatru. Wachtangow chce zerwać z naturalizmem i stworzyć nowy realizm, to jest taką realność, która w rzeczywistości nie istnieje "). Nazywał on to „fantastycznym realizmem". Nie stawiał żadnych zasad i przykładów jako wzoru dla wykonawców, a tylko pierwotna forma każdej sceny teatralnej miała to wszystko w sobie łączyć i spajać. Teorje Wachtangowa wprowadzał w życie Tairow, wystawiając jego „Turandota". Bo jeśli sztuka rozpoczyna się tern, że cztery

maski komedii del arte oznajmiają przedstawienie wśród płasów przy dźwiękach rytmicznej muzyki, a następnie aktorzy wchodzi na scenę i przez jedną z masek są przedstawiani i określani, przy czym w rytmicznym tańcu przesuwają się przed oczyma widza, aby śpiewem chóralnym rozpocząć przedstawienie— to wówczas myśl zasadnicza utworu staje się zrozumiała. Przedstawianie aktorów, dostosowanie starej komedii do nowoczesnych wymagań teatralnych osiąga właściwą cechę. Dramatyczność utworu jest uwypuklona tańcem, który ogromnie podnosi wartość wykonania. Tairow osiągnął swój cel: ciało aktora uczynił wspaniałym, instrumentem, podatnym do wygrania każdego rytmu. Aktor w tych warunkach nie może jednak dać czegoś z siebie, zabija go bowiem narzucona forma. Tairow każe grać Claudel'a, Wilde'a, tragedie Racine'a, nawet operetki Lecocq'a i powieści Chestertona. Naśladuje po części Stanisławskiego, wystawiając sztuki Ibsena. Można mu zarzucić spaczenie Szekspira, ale jest to zarzut błahy. Scenę traktuje ów nowy człowiek teatru, jako pustkę sześciennej, którą należy zapełnić masą plastyczną. Aktor zaś jest tylko kolorową plamą tego obrazu. Jednak od czasu wystawienia „Salome” —zmienia swe zdanie i zaczyna szukać innych dróg. Scenę tworzy, się stosownie do potrzeby sztuki. Składa się ona z kilku - platform ruchomych, dających się ustawić w równię różnych form. Budowa wewnętrzna przez podział płaszczyzn idący w górę, pozwala skoncentrować akcję w głębi, ustawić grupy na kondygnacjach i rozdzielać epizody. Z tych mas i objętości Tairow tworzy nowe inscenizacje. I np. aby dać wyobrażenie sklepienia ustawia tylko same żebrowanie, a wreszcie w „Adrijannie Lecouvreur” gra tych spirali daje nam obraz skrzywionego i wypaczonego ducha epoki. I jeżeli Wiesnin, tworząc wnętrze do „Zwiastowania” Claudela, dał mu charakter i ciężkość kaplicy romańskiej — :to również świetnie rozwiązuje dekoratywnie -niedorzeczności i nadzwyczajne powikłania jednego z utworów Chesterton'a, ‘ który jest parodią „roman avantes” i zarazem, hymnem pochwalnym bohaterstwa. Jednocześnie zjawia się dla inscenizatora problem kostiumu, przeznaczonego do plastycznego uwypuklenia aktora. Zaczęto używać materii najprostszych, odrzucając jedwab i wełnę. Wprowadzono szkic malowany kostiumu, traktując go jako dekorację dla lalki-marionetki, zastępującej osobę. Lalki Jako wlewa, stworzone do „Opowieści Hoffmana”, są szczęśliwym tego przykładem. Oprócz tego tworzenia atmosfery teatru przy pomocy elementów abstrakcyjnych, tworzy się ją również przez wrażenie stylowości. Dla hieratycznego stylu Claudela wystarczy stosowanie ubiorów stylowych i pewnej perspektywnej przestrzeni. W kreacjach uczuciowych technika kostiumu winna być najprostsza i najbardziej uwydatniać aktora — instrument, aby każdy dźwięk jego duszy był widoczny, jako oddźwięk, przez poruszenie się i drgnięcie każdego mięśnia. W jednym z młodszych teatrów, teatrze Ostrowskiego, pracuje uczeń Wachtangowa młody Sachawa. Styl i wnętrze teatru dostosowuje Sachawa do nowej publiczności. Twierdzi, że nowy proletariacki tłum tak samo czuje i rozumie, jak dawna burżuazja rosyjska. Obecnie grają tam „Wesele” Czechowa. Aktorzy z całym zapałem i poświęceniem oddają się pracy. Widać nową żywotną siłę, i radość, radość nieomal, że dziecięcą. Nie jest to siła proletariacka, ale siła pełna młodych porywów, młodego serca. Teatr Sachawy jest pełen nowych pomysłów— z nadzieją jutra!

„Życie Teatru” 1923, nr 5, s. 35-37