

ŻYCIE TEATRU

TYGODNIK, POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE TEATRALNEJ

TREŚĆ NUMERU: Mechanika gry aktorskiej — Witold Wandurksi. O teatrze marionetek — Henryk Kłosa (tłum. Józef Mirski). Opracowanie sceniczne „Samuela Zborowskiego” — Czesław J. Jędrzejko. Shakespeare japoński i jego współcześni (odcinek) — Ignacy Schreiber. Teatr warszawskie Wśród Słowian — J. Gołąbek.

Mechanika gry aktorskiej.

(Kilka refleksyj) z powodu występów zespołu
Niebieskiego Ptaka)

I

Nie należę do entuzjastów kabaretu artystycznego. Dlatego też nie podzielałem gremjalnych zachwytych nad gładkim i miłym, arcyestetycznym, słowem — „dobrze ułożonym” programem widowisk „Niebieskiego Ptaka”. Przed dziesięciu laty widziało się dużo rzeczy podobnych w Rosji — u Bałewa, u Agniwcewa... Ba, robiło się nawet takie „numera” samemu — gdzieś na scenie improwizowanej w stołówce studenckiej na Djewiczjem Polu w Moskwie, wobec grona kolegów uniwersyteckich. Zapewne — gorzej. Zapewne — bez owego emigranckiego „zapaszku poezji”, który dziś wywołuje wybuchy entuzjazmu nawet wśród prokurentów łódzkich firm trykotażowych. Nawet u solidnych prezesów „Lewiatana”. Więcej — bo nawet wśród „krytyków zawodowych” z obozu naszej „konserwy”, tak wroziej zazwyczaj wszystkim, co rosyjskie.

Z zachłyśniętego zachwyty chóru recenzentów wyrwał się tylko głos jeden trzeźwy: l'enfant terrible krytyki, Canis de Canis, miał śmiałość napisać w „Kurjerze” czerwonym, że król jest nagi... Nie sądzę jednak, by wyłącznie snobizm zachwycał się sztuką „Niebieskiego Ptaka”. Suum cuique. Bezprzecznie, najmniejsza nawet błahostka w sosie folklorowym podana była widzowi jako doskonale przyrządzone danie. Dekoracje były bardzo dobre — i „grały” wraz z artystami. Inscenizacje były zazwyczaj bardzo udane — chociaż nieraz wywoływały zaśladniczy sprzeciw człowieka teatru. Bo „obraz śpiewający” — jak większość numerów „Niebieskiego Ptaka” — obraz statyczny, pozbawiony ruchu, akcji („Dzwony wieczorne”, „Wszędzie jest życie” i inne) — zaprzecza podstawowym założeniom teatru.

Co jednak bezsprzecznie zasługuje na uwagę każdego, kogo zajmują zagadnienia teatralne — to gra artystów. Sposoby i metody, stosowa-

wane przez zespół „Niebieskiego Ptaka”, wnoszą bezwzględnie dużo nowego do ~~zastępczego~~ w rutynie światka aktorskiego. Wypisano wiele nie mówiących komunalów o „reżyserji”, o „inscenizacji”, o „grze” artystów rosyjskich — nikt jednak, o ile mi wiadomo, nie spróbował przeanalizować, na czym właściwie polega urok tej gry? Gdzie leży sekret sugestyjnego oddziaływania na widza? Czyżby tylko w dekoracjach i oświetleniu? Czyżby tylko w muzyce, ilustrującej obraz sceniczny? Nie — to są tylko środki pomocnicze. „Primum movens” wszelkiego teatru jest aktor. Jego gra. Cóż to za gra, którą stosuje z takim powodzeniem „Ptak Niebieski”?

II

Wspomniałem wyżej, iż dekoracje „Niebieskiego Ptaka” grają wraz z aktorami. Raczej, należałoby powiedzieć: aktor gra z dekoracją, tanowi jej cząstkę integralną. Przypomnijmy sobie: w „Marzeniach Kinta” wielbłądy na tył ym planie, a zwłaszcza — w „Polce księżycowej” całujące się na dachu koty — wszystko to stanowi jedną całość, jeden mechanizm z zabawkami scenicznej, nieodłączny od aktora. Uderza to zwłaszcza w obrazkach ludowych (t. zw. „Tubki”) nieruchomych, traktowanych jako paneau dekoracyjne z wyciętymi otworami dla twarzy aktorów, ucharakteryzowanych w tym samym stylu prymitywu, w jakim malowany jest obraz („Rosyjska knajpa”). Jeszcze wyraźniej przebiega mechaniczność stylu w numerach, traktowanych jawnie jako zabawka dziecięca („Katańka”, „Wańka Tańka...”): tu już ruchy aktorów zostały całkowicie podporządkowane zasadom mechanizmu. Wiadomo, że jest to wypróbowany środek wywoływania efektu komicznego. Już Bergson, przed 20 laty, w swym znakomitem studium o śmiechu, sformułował zasadę komiczności, jako sposób „nałożenia martwego schematu mechanicznego na organizm żywy” — sposób, od lat wielu uprawiany przez włoskich komediantów dell' arte i przez dobrych kłownów włoskich, spadkobierców tradycji włoskiej. Nowoczesny teatr nawiązuje więc tylko zerwane nici dobrej zasłużonej przeszłości — oczywiście, modernizując

metodę. Podobne próby czynione były i na scenie polskiej — naprz. przez Żelwerowiczą. Nie zawsze jednak doprowadzone były konsekwentnie do końca; tam jednak gdzie się to udało („Pan de Poursognac” Moliere) — efekt komiczny osiągnięto w zupełności.

Naogół, zasada wydobycia komizmu drogą mechanizacji ruchów, głosu i wogóle gry aktorskiej, częściowo zyskała już prawa obywatelstwa na niektórych scenach polskich. Ale — gdy który z nowatorów reżyserskich próbuje zastosować taką mechanikę również do dramatu — zostaje wyśmiany lub zakrzywany („Pragmatyści” St. Ig. Witkiewicza w „Elsynorze”). Na przykładzie „Niebieskiego Płaka” widzimy jednak, że mechanika gry aktorskiej może dać świetne rezultaty w dramacie, emocjonując widza więcej nawet, niż gra „przeżyciowa”. Mam tu na myśli doskonale *zrobionych* „Burlaków”, a zwłaszcza pewien lapsus dyrekcyjny — mianowicie, bisowanie „od połowy” tragi-komicznej, „Katarynki”. Ten drobny incydent właśnie wywołał we mnie garść refleksyj, któremi dzielę się z czytelnikami.

III

Przypominam bywalcom „Niebieskiego Płaka” ten skrót tragi-komiczny — bardzo pomysłową inscenizację na temat muzyki Czajkowskiego, do której reż. Dolinow dorobił dowcipnie stylizowane słowa. — Trzy figury na czarnym tle: ojciec — kataryniarz, córka — podłotek wynędzniały i mężczyzna z bębniem za plecami, w meloniku wyrudziałym, z podwiązaną kolorowym łachmanem szczęką. Ci artyści powórkowi śpiewają drewnianymi głosami parodję duetu miłosnego, utrzymanego w stylu piosenki ulicznej z przed 60 lat. Główną uwagę zwraca chorowita, zielono blada dziewczynka, o niedorozwiniętych jeszcze piersiach, zacisniętych w lichej trykokik. I kiedy — przy dźwiękach zabawnej w swem nonsensie polki — ten truposek wielkowiejski zaczyna ilustrować „rytmicznymi” a tak piekielnie zmęczonymi ruchami treść piosenki, gdzie się rymują: „...taniec blamanżé i ...was na polku angażé” — gdy ta gruźliczna, wyglądniata „skoczka” robi „koziolka” i kilka „pas” z gracją zdychającej krowy — publiczność czuje taki przypływ litości i bólu, co dławi mimowołny śmiech, że — pod wpływem natarczywie-banalnej melodii katarynkowej — widz zaczyna czuć się niesamowicie. Styl tej miniaturowej tragi-komedijki wzorowany jest widocznie na najlepszych obrazach „cyklu błękitnego” Pabla Picasso — i ma zarazem coś z Dostojewskiego.

Na jednym z przedstawień publiczność łódzka zaczęła tak natarczywie wywoływać wykonawców „katarynki”, że ...numer ten powtórzono od połowy — z zachowaniem wszystkich odcieni głosu, pauz, gestów — ściśle co do milimetra. Był to zdumiony, gdym ujrzał artystkę, grającą

skoczka — w odpowiedniej chwili w odpowiednim miejscu, z tym samym wyrazem łępego zmęczenia na twarzy, z tak samo pokraccznie wykrzywną do środka stopą — ściśle co do milimetra... Oczywiście, widz to odczuł jako zgrzyt po szkłe — i już na następnym przedstawieniu konferencier powiedział publiczności, że „numer ten nie nadaje się do powtórzenia”, naprawiając w ten sposób lapsus. Publiczność bowiem — jeśli już płaci i to słono płaci — chce mieć złudzenie, że dla niej właśnie aktor „się zgrywa”, „przeżywa do głębi ból” i t. d. — i zachnie się, gdy dojrzy za świetnymi rezultatami nie mniej świetną robotę, maistrję mechaniki gry aktorskiej.

A więc — nie pokazujmy widzom naszej kuchni artystycznej. Ale — sami stosujmy jak najskrupulatniej raz zdobyte twórczo kanony estetyczne, które dają się reprodukować mechanicznie, jak odcisk na papierze japońskim z dobrze zrobionej płyty stalorytowej. W ten sposób sztuka aktorska — oparta na osiągnięciu czysto zewnętrznej ekspresji — staje się *sztuką* we właściwym, kwatrocenowym słowa tego znaczeniu. Staje się umiejętnością artystyczną, opartą na fundamencie *wiedzy* i *doświadczenia*, wyzwoloną z przypadkowości „humoru” i „nastroju” wykonawcy — słowem nabiera precyzyjności, zagwarantowanej od kaprysów przypadku maszyny*). I już tem samem staje się nie tylko bardziej społeczna, ale — co ważniejsze — bardziej *uduchowiona*. Bo duch — to bynajmniej nie romantyczne upijanie się chaosem przypadkowości, a właśnie *opanowanie* chaosu, organizacja biernej i ślepej materji (w danym wypadku — ciała i głosu aktora).

IV

U nas w dramacie wciąż jeszcze uważana jest za najbardziej płodną w skutki metoda „przeżywania”, przeniesiona do nas z Rosji z teatru Stanislawskiego. Życie ciało, by właśnie w Rosji przewyciężono już tę metodę — nietylko dla tego, że jest naturalistyczna, ale i z tej prostej przyczyny, że pochłania zbyt wiele czasu na przygotowanie ról, a da się zastosować tylko do nielicznego kompleksu sztuk literacko-psychologicznych. „Mechanika gry aktorskiej” — jeszcze mało opracowana w dramacie i tragedji — jednak zdobywa sobie coraz więcej zwolenników. To, co robią artyści „Niebieskiego Płaka” — to jeszcze nie „bio-mechanika” Meyerholda i jego szkoły. Jest to mechanika w bardzo jeszcze prymitywnym znaczeniu: mechaniczne stylizowanie gestu, ruchu, głosu — bez umechaniczenia (w sensie organizacji „psycho-inżynierskiej”, że się tak

*) Pani Petersen, wykonawczyni roli dziewczynki w „Katarynce”, opowiedziała mi, że każda rola jest tak detalicznie opracowana w giescie i w ruchu oraz w charakteryzacji, że — nawet w braku wykwalifikowanej artystki (twórczej), która kreowała daną rolę — można ją było zamienić mniej wyrobioną artystycznie aktorką, a publiczność nie zauważała zamiany.

chwili w odpowied-
nym wyrazem tępego
samo pokracznie wy-
— ściśle co do mili-
o odczuł jako zgrzyt
nem przedstawieniu
liczności, że „numer
rzenia”, naprawiając
liczność bowiem —
ci — chce mieć zlu-
aktor „się zgrywa”,
d. — i zachnie się,
zultatami nie mniej
taniki gry aktorskiej.
my widzom naszej
jami stosujemy jak-
wórczo kanony este-
ukować mechanicz-
pońskim z dobrze
W ten sposób sztuka
ganiu czysto zew-
słuką we właści-
tego znaczeniu.
tyczna, oparta na
cienia, wyzwolony
nastroju wyko-
ymności, zagwarant-
maszyny”); i na-
bardziej spój-
dziej udu krute-
nie romantyc-
wosci, a wia-
działej w sztuce
głosu aktora

wyrażę) aktorskiego ciała, wyrobionego sporto-
wo i akrobatycznie, a posłusznego najdrob-
niejszym nakazom woli twórczej.

Naogół, mechanika gry aktorskiej jest da-
leko bliższa tradycjom teatru zachodniego, niż
wschodniego. Wystarczy przypomnieć paradoks
Diderota lub bardzo dowcipnie sprecyzowane
uwagi Coquelina starszego. Kto przeglądał sce-
narjusze i notatki reżyserskie dyrektorów jar-
marcznych commedia dell'arte — ten staje zdu-
miony wobec skomplikowanych, a tak matema-
tycznie prostych zarazem schematów ruchów ak-
torskich na scenie. Tendencja uzewnętrznienia
najbardziej głębokich, niewyrażalnych, najbar-
dziej tragicznych przeżyć — w ruchu paradoksal-
nym przebija w utworach Iwana Golla i zwłasz-
cza Kokoschki. „Hiob” tego ostatniego — w dra-
macie pod takim tytułem — w chwilach najwięk-
szej męki — wyrabia kozły na trapezie, zawieszo-
nym u stropu jego pokoju. Możliwość przytoczyć
jeszcze sporo przykładów z nowoczesnych dra-
matów europejskich i z praktyki Meyerholda.
Nie będę jednak nużył czytelnika.

Chodzi mi tylko o zwrócenie uwagi na
istotę tego nowego, co wniósł do życia teatral-
nego Polski wędrowny „Ptak Niebieski”. Jeżeli
już ma się wylądować z niebieskiego przez
to egzotyczne ptaszysko jaja — niech to nie będzie
kaczka, udająca łabędzia, lecz — nowy okaz
zdrowego ptaka swojskiego. Nie zewnętrzne na-
śladowanie — dobrych, oczywiście — dekoracji
i muzycznych, oraz świetlnych efektów, lecz
wprowadzenie w czyn rytmicznie skojarzonej
z muzyką i dekoracjami mechaniki gry aktor-

skiej, może wpłynąć dopingująco na zgnuśniali
nasz światek teatralny.

Tylko czynny, ujarzmiający chaos przypad-
kowości, stosunek do sztuki, jako tworzywa —
może odrodzić od podstaw teatr polski.

Witold Wandurski.

HENRYK KLEIST*)

O teatrze marionetek.

(Ciąg dalszy).

Zauważyłem półzartem, że w takim razie
znalazł swojego człowieka; mechanik bowiem,
który potrafi sporządzić takie kunsztowne odno-
że, będzie też niewątpliwie umiał skonstruować
całą marionetkę wedle jego wymagań.

— Jakiegoż więc rodzaju — spytałem, kiedy
z kolei on nieco zakłopotany patrzył w ziemię —
musiałyby to być zalety, którychby się Pan od
sztuki jego domagał?

— Żadne inne — odrzekł — prócz tych, które
i tak już posiada, a więc umiar, ruchliwość, lek-
kość, wszystko to, tylko do wyższym jeszcze
stopniu, a szczególnie pewien zgodniejszy z na-
turą układ punktów ciężkości ruchu.

— I jakążby stąd wyższość miała taka ma-
rionetka nad tancerzami żywymi?

— Jaką wyższość? Przedewszystkiem ne-
gatywną, zacny przyjacielu, — a mianowicie tę,
że nie popadałaby nigdy w fałszywą pozę. Po-
za bowiem, jak Panu wiadomo, powstaje wtedy,
gdy dusza (vis motrix) znajdzie się w innym ja-