Izabela Cywińska jest dyrektorem, kierownikiem artystycznym i reżyserem Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu. Skupiła w swym zespole takie indywidualności twórcze jak Maciej Prus, Helmut Kajzar (reżyserzy), Andrzej Falkiewicz (kierownik literacki). Pod jej dyrekcją zespół tego teatru osiągnął rangę jednego z najciekawszych w kraju, a najlepszego w Wielkopolsce. W sezonie 70/71 teatr uzyskał m.in. I nagrodę XI KST za reżyserię „Szewców" St. J. Witkiewicza oraz Złoty Ekran za telewizyjny spektakl „Gody życia" St. Przybyszewskiego w reżyserii Macieja Prusa.

Szczególnie cenne, poza artystycznymi, są osiągnięcia Izabeli Cywińskiej w pozyskaniu młodej widowni dla teatru, współpraca z młodzieżą w zakresie teatralnej edukacji. Dobrą tradycją stały się pospektaklowe dyskusje w gronie młodych. O nich pisała w „Polsce" nr 10/71: *„Chętnych okazało się bardzo dużo. Zaczęła się nauka od podstaw. W ciągu sezonu odbyło się około 80 dyskusji. Na ostatniej, zorganizowanej z okazji premiery „Szewców" St. J. Witkiewicza dyskusja była ukoronowaniem naszej dotychczasowej działalności. Ten trudny utwór, którego akcja jest pretekstem do rozważań natury filozoficzno-społecznej, sprowokował wśród młodzieży starszych klas licealnych trzygodzinną wymianę zdań, której — jestem pewna — nie wywołałoby kilkadziesiąt godzin wykładów z tzw. nauki o społeczeństwie czy ekonomii politycznej. Większość naszych widzów nauczyła się traktować spektakle jako prowokacje do myślenia o świecie, o polityce, o moralności, wreszcie o człowieku jako istocie złożonej".*

Dlatego właśnie zwróciliśmy się do Izabeli Cywińskiej z prośbą o opracowanie tego tematu.

IZABELA CYWIŃSKA

O SZTUCE TEATRU

Gdybyśmy zdecydowali się na encyklopedyczne zdefiniowanie czym jest sztuka teatru, dałoby to efekt następujący:

Teatr (gr.):
1. *budynek przeznaczony na przedstawienia dram., operowe, baletowe, pantomimiczne, złożony ze sceny i widowni;*
2. *zespół składający się z aktorów, śpiewaków, tancerzy oraz dyrektora, reżysera, scenografa i personelu pomocniczego (maszyniści, inspicjent, kostiumer i in.), realizujący widowiska sceniczne;*
3. *przedsiębiorstwo zajmujące się przygotowaniem widowisk;*
4. *rodzaj sztuki polegającej na odtwarzaniu przez aktorów — w obecności widzów — postaci i zdarzeń według tekstu albo według scenariusza (w balecie, mimie, pantomimie); umiejętności aktora w zakresie gry scenicznej (tj. posługiwania się gestem, ruchem, głosem i mimiką) wspomaga plastyka teatralna, nazywana scenografią, a tradycyjnie — dekoracją (arch. lub malarska konstrukcja przestrzeni scenicznej, światło, kostium, rekwizyty) oraz ilustracja dźwiękowa (m.in. muzyka) i reżyseria, która dba o celowe połączenie wszystkich elementów w jednolite przedstawienie.* (Mała Encyklopedia Powszechna, PWN, s. 1058.)

Nie ma w tej definicji niczego, co by mogło zachęcić do dalszych rozmyślań, co by choć w przybliżeniu ukazało tzw. magię teatru. Oczywiście każda próba takiej definicji wydaje mi się skazana na powierzchowność, dlatego jeśli mam mówić jako praktyk o sztuce teatru, zdecydowałam się na przewodnik po problemach nurtujących reżysera przy realizacji zamierzeń swoich i zamierzeń zespołu, w którym pracuje.

Jesteśmy dalecy od traktowania teatru jako rozrywki, rozpowszechnionego jeszcze bardzo wśród naszych odbiorców. Nasza sztuka jest formą głośnego myślenia o świecie, formą dyskusji, prowokacji do myślenia o świecie, o człowieku, a nawet formą autorytetu w kwestiach moralnych, obyczajowych, życiowych... Teatr jest sztuką zespołową i skuteczność owego wołania zależy od wielu czynników. Reżyser związany jest z autorem, z aktorem, scenografem, aktor z reżyserem, autorem, scenografem itd. I na tych właśnie zależnościach i strukturalnych powiązania warto zatrzymać uwagę.

Pierwszy, zasadniczy problem jaki napotyka reżyser w przygotowaniu spektaklu można by sformułować następująco:

teatr a tekst literacki

W oczekiwaniach widza często przypada teatrowi rola ilustrująca tekst literacki, rola przewodnika po literaturze dramatycznej. Jako jedyne zadanie stawia się wówczas teatrowi odtwarzanie tekstów literackich. Często także, nawet we współczesnych realizacjach, zadanie to jest istotnie dominujące, trudno dopatrzeć się innych intencji realizatorów.

Żeby jednak rozumieć teatr współczesny (w rzeczywistym tego słowa znaczeniu) trzeba przyznać mu pra-

wo do autonomiczności, czyli uwolnić go od tej służebnej wobec literatury roli.

Reżyser musi znaleźć ekwiwalent teatralny dla dramatu zapisanego jednorodnymi znakami graficznymi. Widowisko teatralne składa się z wielu znaków niejednorodnych, tworzących harmonijną całość, która ma służyć temu samemu celowi, jakiemu w zamyśle autora miał służyć tekst literacki. Ważna jest wierność inscenizatora wobec zasadniczej idei utworu, którą jednak może odczytywać przez pryzmat swoich subiektywnych doświadczeń i przekonań. To powoduje niebezpieczeństwo pomyłek, ale daje także szansę twórczego stosunku do dzieła, wzbogacenia go. Więc wyobrażenie autora musi być zastąpione wyobrażeniem inscenizatora, na odtworzenie twórczego procesu literackiego musi się nałożyć twórczy proces teatralny. Tylko wtedy można mówić o tym, że spektakl teatralny spełnia analogiczną funkcję, co tekst literacki. Współczesny teatr inscenizacyjny szuka metaforycznych sposobów wypowiadania treści zawartych w dziele literackim. Powiedzieliśmy, że spektakl i tekst mają za pomocą różnych środków znaczyć to samo. Zajmijmy się teraz problemem kolejnym, mianowicie środkami, jakimi dysponuje reżyser dla wypowiedzenia owej „zasadniczej idei".

Język teatru

jest jak wspomnieliśmy niejednorodny, składa się z tzw. subkodów („podjęzyków"). Jest bogatszy od kodu literatury. Dysponuje nie tylko słowem, nie tylko dialogiem, ale także obrazem, dźwiękiem, gestem, ruchem scenicznym, muzyką i tym wszystkim, co składa się na scenografię — a więc kostiumem, plastyką, architekturą itp.

Rola scenografa we współczesnym teatrze jest bardzo ważna. Sprowadza się nie tylko do stworzenia tzw. oprawy plastycznej, ale do współrealizacji a często współtworzenia wizji inscenizacyjnej. Scenografia jest tym elementem teatralnego języka, który mówi najprędzej i najkonkretniej, który najszybciej wyzwala pewien stan emocjonalny, oczywiście w trakcie spektaklu korygowany lub dopełniany przez pozostałe „środki wyrażania". Muzyka także nie może być ilustrująca, nie może zapełniać luk, musi trafiać w klimat. Pamiętamy np. „Irydiona", w reż. Grzegorzewskiego, w którym muzyka została zastąpiona efektami dźwiękowymi, jakie daje np. pocieranie ludzkiej skóry, bicie serca itp. W trosce o skuteczną integracją mamy np. często do czynienia z inscenizacjami do tego stopnia autorskimi, że i scenografia jest projektem reżysera (np. „Czajka", reż. insc. scen Grzegorzewskiego), lub reżyseria jest dziełem scenografa (np. „Burza" insc. reż. scen. Z. Wierchowicz). Niezwykle odpowiedzialne zadanie przypada w udziale aktorowi. Musi on każdorazowo dokonać aktu inkarnacji, „wcielenia się" w rolę, jest przy tym żywym medium przekazującym największy wachlarz problemów, spoczywa na nim wreszcie obowiązek podporządkowania własnej koncepcji roli całości widowiska. Aktor jest wyrazicielem myśli autora i inscenizatora, i od niego w największej mierze zależy, czy kontakt z widzem zostanie nawiązany.

Teatr jest zjawiskiem synkretycznym, a niejednorodne elementy teatralnego wyrażenia jednoczy ich wspólna funkcja znaczeniowa. Aktor, scenograf, muzyk, reżyser, inscenizator muszą się w tej zbiorowej działalności doskonale rozumieć. To zmusza do podejmowania metod naprawdę zespołowych, do pełnego uczestnictwa, do swego rodzaju ekshibicjonizmu (zwłaszcza w pracy aktora) — umiejętności odsłaniania wobec partnera i widzów swych najbardziej własnych doznań.

Aby dojść do właściwego rozumienia,

czym jest inscenizacja

w teatrze współczesnym, na krótko przejdę do historii teatru. W teatrze dell'arte dominująca była rola aktora, twórcza inwencja reżysera w tego typu przedstawieniach była zbędna. Rola reżysera zaczęła być istotna, kiedy zwrócono uwagę, że np. w dramatach Szekspira istnieją sceny zbiorowe. Aktorstwo typu gwiazdorskiego nadal dominowało, ale wtopione w całość działania scenicznego, co prawda jeszcze jako tła. W czasie Reformy Teatralnej uświadomiona została szczególna rola reżysera, stąd datują się początki inscenizacji, pierwszym wielkim polskim inscenizatorem był Leon Schiller.

Te przeobrażenia zależały od stanu świadomości teatralnej, i szły równolegle z przemianami w sztuce w ogóle.

Współcześnie idzie to jeszcze dalej — do różnego rodzaju tekstów literackich przykłada się różne poetyki teatralne. (Tak np. w moich inscenizacjach „Moralności pani Dulskiej", „Nocy i dni" — literatury okresu realizmu posługuję się środkami teatralnymi nierealistycznymi).

Zadanie inscenizatora można by określić następująco: przełożenie zasadniczych idei utworu literackiego na materiał przedstawienia teatralnego, przygotowanie tzw. wizji spektaklu. W praktyce określa się działanie inscenizatora jako działanie twórcze, a działanie reżysera jako działanie integrujące przy pomocy wyuczonego rzemiosła.

Rodzaj tej wizji teatralnej zależy od artystycznych predyspozycji inscenizatora — np. Szajna w swoich spektaklach funkcje, które posiada tekst dramatu jako całość, powierza przede wszystkim obrazowi, są to jednak funkcje analogiczne, sprowadzają się do tego samego inwariantu znaczeniowego.

Ważne jest znaleźć znaczenia, dla wyrażenia których inscenizator wybrał daną formę za najwłaściwszą. (Takie pojęcia jak treść i forma spektaklu są tylko skrótami myślowymi powołanymi na doraźny praktyczny użytek — dla określenia tego o czym spektakl mówi i w jaki sposób mówi, bo są to w gruncie rzeczy sprawy, których się nie da rozdzielić. Ten sam problem wyrażony w trochę inny sposób będzie zaraz znaczył trochę co innego). Musimy mieć świadomość, że sztuka nie jest zwierciadłem rzeczywistości ale jej deformacją, polegającą nie tylko na jej przekształceniu, ale także na wzbogacaniu, na tworzeniu nowych wartości.

Skoro mówimy o sprawach odbioru sztuki teatralnej, trzeba przypomnieć pojęcie konwencji w teatrze.

Zależność przeżyć estetycznych od znajomości konwencji

wyjaśni nalepiej następujący fragment ze Stanisława Ossowskiego „U podstaw estetyki": *„Jakże reagować będzie Europejczyk na sztukę graną w teatrze egzotycznym, opartym na odmiennych konwencjach? Teatr chiński, gdzie służba teatralna wchodzi swobodnie na scenę podczas przedstawienia, gdzie dekoracje istnieją tylko „na niby" gdzie aktor wchodzi „na niby" po nieistniejących schodach i otwiera „na niby" nie istniejące drzwi, na widzach europejskich sprawia wrażenie dziecinnej groteski. Chińczyka nie razi służba teatralna, kręcąca się po scenie, bo Chińczyk umie od niej abstrahować, podobnie jak my umiemy abstrahować od budki suflera albo od głów widzów z pierwszych rzędów, widocznych na tle sceny. Nie uważamy za konwencje naszych zwykłych konwencyj teatralnych, ale chińskie konwencje nas rażą. Dlatego to Europejczyk potrafi się śmiać w najtragiczniejszych momentach dramatu, granego na scenie chińskiej, a Chińczyk zachowuje się podobnie w tragicznych momentach Otella lub Hamleta: konwencje teatru europejskiego nie pozwalają mu dać się pochłonąć akcji."* (s. 377).

W okresie np. pseudoklasycyzmu wierność wobec panujących kanonów była cnotą. Obecnie idea nowatorstwa, proponowania ciągle czegoś nowego, zaskakiwania widzów czymś dotąd niespotykanym jest nieomal ideą obowiązującą. Czasem staje się ideą dla idei, ale w sumie rozwija i wzbogaca środki teatralnego wyrazu. O wiele bogatszy treściowo wydaje mi się spektakl, w którym jednoczą się nieekwiwalentne jeśli brać pod uwagę metodę wyrażania — tekst np. realistyczny z nierealistyczną inscenizacją. Dlatego inscenizatorowi obcy powinien być element pokory wobec tego wszystkiego w tekście, co zewnętrzne, tego, co niesie ten tekst z obowiązujących konwencji swojego czasu — wobec metody. Oczywiście nie zawsze — nie wtedy, jeśli np. metoda zaproponowana przez dramatopisarza jest do dziś najbardziej

celowa — najbardziej brzemienna w znaczenia.

* * *

Mówiłam dość dużo o sprawach odbioru sztuki teatralnej, a przy tym nie sposób przemilczeć problemów jej upowszechniania.

Dotychczasowy model teatru o ideale upowszechnieniowym wydaje mi się anachroniczny, naszą ideą jest tworzenie, jak to określiliśmy, teatru ekskluzywnego.

Teatr, który chciałby pełnić rolę usługową wobec szkoły, skazany jest na konflikt, w jakim znajduje się współczesna szkoła — konflikt między nauczaniem erudycyjnym a problemowym. Na razie jeszcze między ideałem wychowawczym teatru, który z natury rzeczy jest propozycją otwartą, problemową, nie dopowiadającą niczego do końca, a szkoły, podającej młodzieży na ogół gotowe formułki, istnieje spora rozbieżność. Oczywiście współpraca teatru i szkoły jest niezwykle istotna, gdyż ona dostarcza nam młodego, najbardziej wrażliwego widza.

Kiedy mówię o teatrze „ekskluzywnym", o jego elitarności wyznaczonej przez wrażliwość widza, mam jednocześnie świadomość, że grupa jego wyznawców musi być grupą otwartą, że teatr ma obowiązek tę wrażliwość u odbiorcy zaszczepiać, rzesze swoich zwolenników poszerzać. W tym momencie rodzą się nowe zadania i nowe funkcje naszej sztuki, polegające nie tylko na wyzwalaniu więzi emocjonalnych, ale na wyrabianiu umiejętności czytania współczesnego teatru, a więc odbioru intelektualnego.

Tylko w ten sposób „wołanie" do widza stanie się wołaniem wspólnym odbiorców i twórców, tylko w ten sposób sztuka teatru osiągnie pełny cel i sens.

P.S. Nie wspomniałam tu o takich pojęciach, jak np. „dramaturgia", „moment kulminacyjny", „eksplikacja", „perypetia" itp., ale są to w moim przekonaniu pojęcia znane czytelnikom z samej literatury dramatycznej.

IZABELA CYWIŃSKA

Bibliografia.

Edward Csato „Widz w teatrze", Warszawa 1958, Wydawnictwo Związkowe.

Andrzej Banach „Wybór maski". 11 teatrów klasycznych. Kraków 1962, Wyd. Literackie.

Tadeusz Kudliński „Maska i oblicze teatru", Warszawa 1963, Nasze Księgarnie.

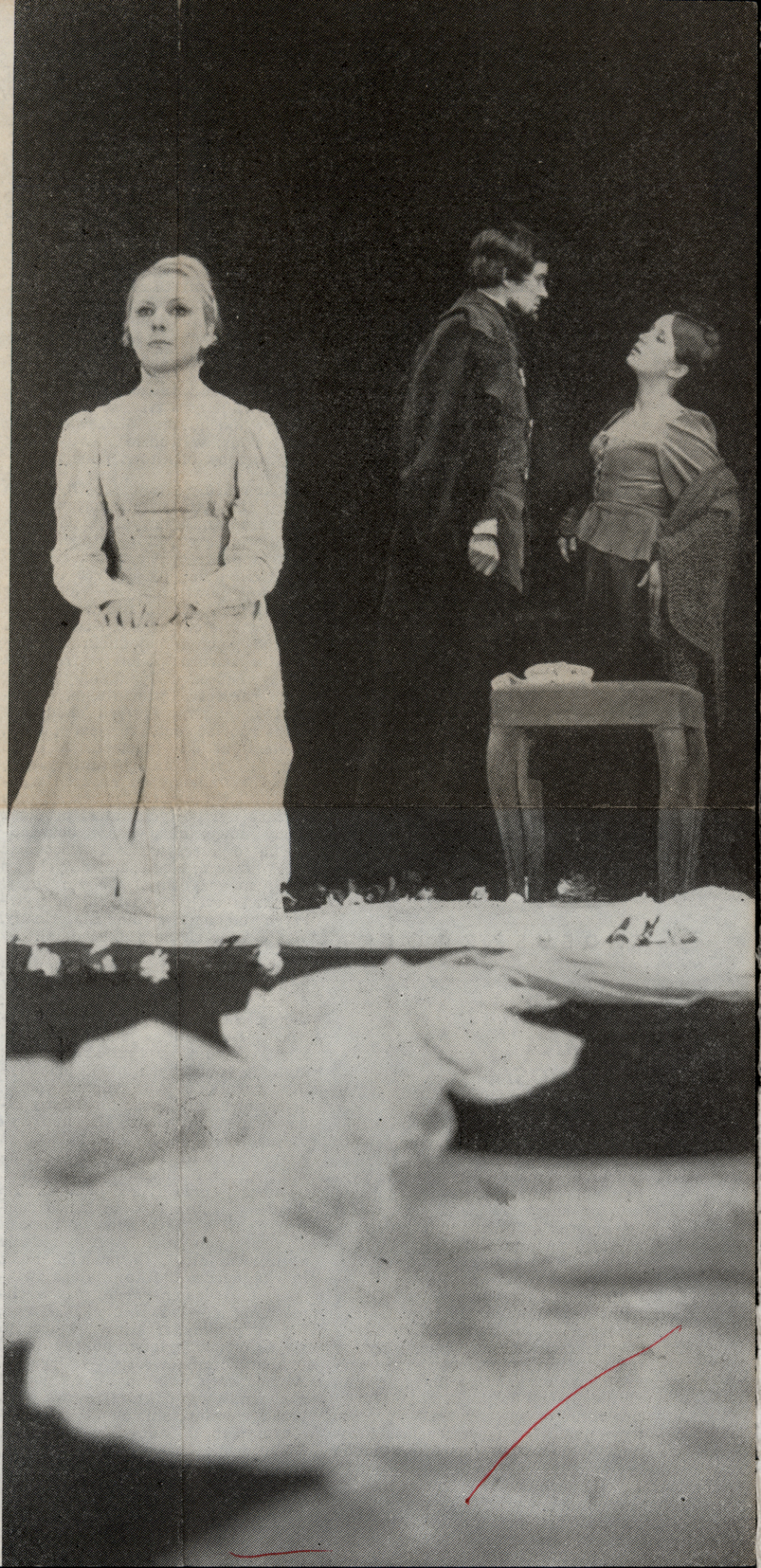
Edward Csato „Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku". W-wa 1967, „Polonia".

A. Nicoll „Dzieje dramatu", Warszawa 1962, PIW.

A. Nicoll „Dzieje teatru". W-wa 1959 PIW.

Zbigniew Osiński „Sztuka teatru a teoria przekładu". Nurt, nr 8/1968.

Stanisław Ossowski „U podstaw estetyki" W-wa 1966 PWN. rozdz. „Wpływ środowiska społecznego na interpretację dzieł sztuki" (s. 375—378)



„Noce i dnie" Marii Dąbrowskiej w adaptacji Krystyny Miłobędzkiej. Reż. Izabela Cywińska, scen. Zofia Wierchowicz. Halina Łabonarska (Barbara), Cezariusz Chrapkiewicz (Bogumił), Joanna Orzeszkowska (Felicja). Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu.