

REŻYSERIA „OWCZEGO ŹRÓDŁA“

I

— Sama treść to nic, ale wystawa!

— Sama komedia to nikła, naiwna sztuczka, ale dekoracje! kostiumy! ruch tłumów! tańce! barwy!

— Tekst ginie pod ciężarem za bardzo bogatej wystawy.

— Zbroja z prawdziwego metalu. Chrzęst i łoskot, że aż! A kostiumy z najlepszych materiałów! Luksus. Miliony to kosztowało.

— Za te pieniądze można by wystawić dwóch Słowackich i jednego Shakespear'a.

— Niechby był Lope de Vega, ale dlaczego właśnie to? Dlaczego właśnie „Owczce Źródło“?

— Ma się wrażenie, że wszystko, co się dzieje w tej rzeczy, to żart. Dekoracje są świetne, bo są żartobliwe

— Jako widowisko tak, ale poza tym...

— „Folies-Bergères“. Oszatałające! Ciągłe co innego wali w oczy, bez przerwy! Chwilami chciałoby się nie patrzeć.

— Operetka.

— Dąbrowski nie tyle operuje tłumami, ile nimi operetkuje.

II

Wartość zasadnicza:

Dla Bronisława Dąbrowskiego sztuka reżyserska nie jest tylko układaniem sytuacji dla wygłaszania słów lub odrabianiem autorskich wskazówek, chce on wśród słów i wokół słów stworzyć sceniczne życie; chce tekst scenicznie uplastyczyć; chce ująć go w kategorii teatru.

Każde przedstawienie, ujęte w kategorii teatru, ktokolwiek byłby jego reżyserem, jest widowiskiem. Ale nie każde jest dobrym widowiskiem.

III

Wartości wykonania.

Utrzymują się na naszych scenach szablony, które są chudymi i suchymi znakami życia, i nic prócz słów z życia nie mają. Utrzymują się dzięki umownej tolerancji widzów, wytworzonej w czasach teatralnej biedoty, a trwającej niezachwianie nawet w wypadkach, w których biedota nie trwa.

Dąbrowski nie chce tej tolerancji. W umowne patrzyenie przez palce wnosi poprawkę: rozszerza palce. Dzięki tej poprawce ukazuje na swojej scenie więcej życia, niż widz dotąd na naszych scenach widział. Kończy z chudymi i suchymi znakami życia, przyzywa życie rozrosłe i soczyste. I streszcza je. I kształtuje je według artystycznych praw sceny.

Skutek jest często znakomity. Mój materiał porównawczy niestety rwą luki, a na takim materiale nie mogę bez ryzyka niesprawiedliwości ustosunkować osiągnięć Dąbrowskiego do osiągnięć innych, gdy ustosunkowanie ma objąć wartości. Na podstawie mojego niekompletnego materiału porównawczego mogę tylko stwierdzić, że prócz znakomitych tłumów Leona Schillera w „Juliuszu Cezarze“ i prócz znakomitych dworzan królewskich, wprowadzonych przez Edmunda Wiercińskiego w przedstawienie „Cyda“, nie pamiętam u naszych reżyserów analogii, które mogłyby wytrzymać porównanie z reżyserem „Owczego Źródła“. Z naciskiem trzeba wygłosić sąd, że wartościowe jego kreacje pochodzą nie tylko z operowania tłumami,



Teatr im. Słowackiego w Krakowie. Lope de Vega: »Owce Źródła«. Scena zbiorowa. Obraz X. Inscenizacja i reżyseria — Bronisław Dąbrowski, dekoracje i kostiumy — Andrzej Pronaszko.

lecz tworzą się także z kształtowania grup i grupek, nawet z kształtowania ruchliwych zestawień trzechosobowych i dwuosobowych. Taktyczna gra Laurencji z Frondosą — choć niezgodnie z ładunkiem przeżyć przetworzona w bieganie wśród drzew — frapuje zgodnością z kategoriami sceniczności.

Z reżyserii Dąbrowskiego powstają kompozycje nie widziane dotąd na naszych scenach, ściśle w budowie a wolne od zmechanizowania, swobodne a tworzące całość, bujne a sprzągnięte w sobie, ruchliwe, ale ruchami, które ze siebie wypływają i w siebie wpływają.

Intencją i realizacją daje Dąbrowski pierwszorzędną podniętą naszej sztuce reżyserskiej.

IV

Są w wykonaniu także wady:

Nie okazuje Dąbrowski zainteresowań dla charakteru zjawisk życiowych. Jest niedostępny nawet dla różnic między codziennością a odświętnością, między wymową ubóstwa a hałasem bogactwa, między krepującymi materialnościami a panowaniem nad nimi, między „prozą“ życia a jego „poezją“, i nie jest dostępny dla scenicznego sensu różnic między człowiekiem a człowiekiem. Pojmuje piękno artystyczne za bardzo zewnętrznie, za bardzo powierzchownie, i dlatego za bardzo jednostajnie.

Uroczystość, którą wiejska gromada wita pana wracającego ze zwycięskiej wyprawy, zreżymuje Vega ziarnami satyrycznej soli. W powitalnym przemówieniu wójta iskrzy się ona złośliwościami, osłanianymi mimowolnością pośliżnięć mówcy, którego wikła w słowa zakłopotanie. Z tego przemówienia dowiadujemy się, że wozy z darami, ofiarowanymi

panu wsi, wiozą także stadko gęsi, które z siatek, zamykających koszyki, podnoszą głowy, aby „opiewać“ dzielność wojenną zwycięzcy. Kapitalne. I choć Morstin z wójtowskiego przemówienia zdmuchnął sól i charakter, nie zdmuchnął gęsi, a tylko ich dytyrambiczne pienia zastąpił gęganiem. No, ale gęsi są, i reżyseria powinna była do nich nawiązać. Ta partia utworu wnosi w całość tony tak pełne treści, tak wiele mówiące o utworze i autorze, tak świetnie przesywające spektakl satyrycznymi zgrzytami i tak mądrze ukrywające swą śmiałość, że należało poszukać dla niej scenicznego wyrazu. Tym bardziej, że wcale nie jest trudno wprowadzić gęsią pieśń, skoro istnieją zapawki dziecięce, które dobrze dałyby się tu wykorzystać. Dąbrowski zadowolił się oleodrukiem.

V

Brak zainteresowań dla charakteru zjawisk życiowych spowodował zlekceważenie sprawy początków dialogowych.

Vega wielokrotnie zaczyna dialogi za kulisami, tak że gdy jego ludzie wkraczają na scenę, słyszemy dalsze ciągi; jest nawet wypadek, że taki dalszy ciąg trwa tylko kilka chwil i zawiera sprawę, która do końca pozostaje dla nas nieznaną. Tak bywa w życiu. Początki dialogowe „Owczego Źródła“ są jaskrawym przykładem konsekwentnych dążeń Vegi do wywołania w widzu wrażenia prawdy życiowej lub — jak on sam to nazywał — prawdy ludzkiej. Tłumacz zatarał tę dramatopisarską zaciętość, ale niezupełnie. Reżyser — zupełnie.

Dąbrowski — jeśli słusznie widzę w nim reżysera życia — ma tu przed sobą wdzięczne pole. Część dialogów, zaczynająca się za kulisami, powinna być

opracowana według praw zakulisowej foniki. Nie powinniśmy powstawać gruby hałas, ale obraz foniczny ściśle określony, ściśle podporządkowany wymogom treści i formy. Z takiego zadania wyłania się kwestia, jakie słowa włożyć w zakulisową część rozmowy. Jednym z rozwiązań mogłoby być posługiwanie się słowami i zdaniem, które pojawiają się w późniejszej części rozmowy, w tej, która toczy się będzie na scenie. Bo taki jest właśnie życiowy przebieg rozmów i wykorzystanie go mogłoby dać żywy wynik artystyczny.

Sprawa ma znaczenie ogólniejsze. Ma swą wagę w każdym niemal dramacie poetyckim. W „Cydzie” rozmowa między wzburzonym Gomezem a Diegą, zaczęta poza naszymi oczyma, prosi się o zakulisowy obraz foniczny, prosi się o niego ze względu na swe znaczenie treściowe i ze względu na swą funkcję artystyczną. Drugie jest w tym wypadku ważniejsze nawet niż pierwsze, bo urozmaiciłoby jednorodną dźwiękową „Cyda” i wprowadziłoby odmianę w sceniczne narodziny słów.

VI

Z niezawsze właściwego pojmowania plastyki scenicznej pochodzą u Dąbrowskiego „żywe” obrazy jako finały odsłon, te zakrzepłe postawy zespołów ludzkich, trwające nieruchomo aż do zasunięcia kurtyny, a — gdy na zakłęcie oklasków rozsunie się ona — trwające nadal nieruchomo. Jest takich „żywych” obrazów aż trzy. Nie cofa się przed nimi Dąbrowski nawet w wypadku, kiedy zakrzepły obraz przypada na ruchliwą chwilę przed ruchliwym działaniem.

Czyżby tylko ja odczuwał życiowy i artystyczny nonsens takich finałów? Czyżby tylko ja odczuwał w nich martwość i zły smak? Życie nie zna takiego zastygania. Nawet porażenie jakimś obezwładniającym wzruszeniem przejawia się inaczej. Sztuka sceniczna również takiego zastygania nie znosi. Momenty statyczne są dla niej ujęciem ruchu lub wyjściem ruchu, albo też tłem uwydatniającym ruch. Płótno malarskie i bryła rzeźbiarska mogą utrwalają jedną chwilę ruchu, scena nie. Nieprzekraczalne granice malarstwa i rzeźby nie powinny ograniczać możliwości sceny. Nawet gdy Dąbrowskiego inspiruje obraz Delacroix, nie powinien jego sceniczny odpowiednik trwać niezmienne ani jedną chwilę dłużej niż to dopuszcza prawda artystyczna. Jakies szczegóły ciągle powinny się zmieniać. Aż do zasunięcia kurtyny. A gdy rozsunie się ona po oklaskach — skoro minęła chwila, której wyrazem był obraz — widz powinien zastać aktorów w innych postawach. Niechby — w miejscach w których stali — zwróceni byli do publiczności. Zresztą tego wymaga także... takt.

VII

Są w przedstawieniu wady, które stały się koniecznościami, a które Dąbrowski umiał przetworzyć w sceniczne walory. Wady ratownicze.

Taniec chłopskiej gromady dokoła głowy zabitego komandora, niesionej na lancy, jest dowolnością, przeciwko której można by wytoczyć baterię zarzutów. Jedno działa mogłoby donośnie protestować przeciwko złej propagandzie, inne przeciwko ukształtowaniu niezgodnemu ze stylem całości, a dziesięć innych...

Ale wypadek ma cechy wyjątku. Tekst Vegi nie ma nic, co by taniec ten uzasadniał, ale uzasadnia go to, czego nie ma przykład Morstina. Z niesienia głowy na lancy wyprowadza Vega głęboko pomyślany okrzyk mędrca wiejskiego, Menga, i — nadając mu zasadnicze znaczenie dla idei „Owczego Źródła” — czyni z niego szczytowy moment odsłony. Z tego okrzyku nie ma u Morstina ani śladu. Dąbrowski wyczuł lukę. I właśnie, aby ją wypełnić, wprowadził niezwykle taniec chłopskiej gromady.

Taniec wstrząsający. Jest w nim coś z najpierwotniejszych obrzędów religijnych, poświęcanych grzebaniu złego ducha, ale i coś, co w przyszłości rozwinię się w Carmagnole. Tak to odsłona, którą przykład pozbawił momentu szczytowego, otrzymuje go z intuicji reżysera. Wada ratownicza. Ratunek — hojny.

(Co prawda: ciosy mieczów, którymi taniec się kończy, są przeładowaniem, obniżają wrażenie. Może powinny dokonywać się inaczej, a może są zbyteczne?).

VIII

Jeszcze jedna wada ratownicza, zamieniona na sceniczny walor:

Inkwizycyjny pochód, wprowadzony przez Dąbrowskiego w odsłonę zawierającą temat śledczych chłost, nie tylko nie wywodzi się z tekstu Vegi, lecz gnębi go. W postawieniu figur króla i królowej nie zadowolili się genialny pisarz tylko banalnościami. Jego Ferdynand i Izabella to nie tylko królewska wyniosłość, to także królewska elastyczność; nie tylko słowo majestatu, ale i słowo zręcznych kruczków. Wobec relacji o zabójstwie, dokonanym na komandorze przez zbuntowanych chłopów, oświadcza Ferdynand, że winowajcy będą ukarani, jako że wymaga tego śmiałość ich przestępstwa i konieczność odstraszenia innych, ale obok tego oświadczenia zasadniczego czyni posunięcie, które może zasadę pozostawić zasadą bez następstw; oto wysyła do Owczego Źródła sędziego śledczego dla zbadania sprawy. I rzeczywiście. Gdy sędzia wyczerpał wszystkie środki śledztwa, w tym także krwawe chłosty, przedstawia mu bezskuteczność swoich wysiłków i oznajmia, że nie udało mu się zapisać ani jednej kartki, która by zawierała dowód przestępstwa, bo na pytanie, kto popełnił zabójstwo, wszyscy odpowiadali solidarnie, że Owcze Źródło, król na podstawie tych danych wydaje wyrok taki: ponieważ przestępstwa sprawdzić nie można i to tak, żeby wynik dał się ująć pismem prawnym, z konieczności trzeba je przebaczyć, choć było ciężkie. Prawny tok sprawy znakomicie charakteryzuje króla. Czy pod względem prawniczym wszystko odbywa się tu prawidłowo, to nie jest ważne dla dramatu. Tu ważność ma to, że dramat uzasadnia, dlaczego

król pragnie takiego właśnie toku sprawy i takiego właśnie wyroku. Pragnie ich dlatego, że zabójcy komandora są zabójcami jego wroga, niebezpiecznego wroga, który twierdzą stanowiącą klucz Kastylii pragnął oddać królowi portugalskiemu. Cały polityczny wątek dramatu, połowa dramatu, poświęcone są temu tematowi. Dzięki temu zakończenie ma pełną logikę. Jest ono wynikiem zarówno charakteru króla, jak i osnutych wokół niego wątków dramatowych.

Dąbrowski skazał na zagładę całą tę konstrukcję. Wprowadza jako główny organ śledczy Inkwizycję (czy też jej poprzedniczkę „Santa Hermandad”). Mniejsza o to, że w tekście oryginału i nawet przekładu jest mowa wyraźnie o kapitanie dodanym do boku sędziemu, ważne jest to, że wprowadzenie pochodu inkwizycyjnego, i to z takim nakładem czasu i uwagi, z takim ładunkiem grozy, zawiera w sobie grube błędy: 1. Czyni z Ferdynanda postać nielogiczną dramatoowo, bo skoro połowa fabuły dramatu ma nam ukazać stosunek komandora do króla i ma nas oświecić, dlaczego zabójców komandora pragnie król uwolnić od winy, to przecie nie mógł powierzać śledztwa najbardziej surowym i nieubłaganym sędziom, jakimi były organy inkwizycyjne. 2. Zamienia w nonsens wyrok króla i łagodne zakończenie dramatu, bo z niewypowiedzianie ciężkich chmur, jakie wnosi na scenę ponad głowami inkwizycyjnego pochodu, nie może wyprowadzić gromu. — Rozpatruje tu sprawę tylko z punktu widzenia logiki dramatowej. Nie chcę czerpać argumentów z historii, nie chcę wysuwać kwestii kompetencji organów inkwizycyjnych ani kwestyj analogicznych.

Popełniony przez Dąbrowskiego błąd da się obronić tylko jednym: błędem Morstina. Odsona, poświęcona tematowi śledczych chłost, ma u Vega swój moment szczytowy w niezwyklej odpowiedzi Menga, dowcipnisia, na pytanie, kto zabił komandora. Podczas gdy wszyscy inni — zgodnie z poprzednią umową — odpowiadają solidarnie, że Owcze Źródło, on daje odpowiedź głębszą, wnioskującą w naturę zjawisk społecznych, wskazującą na zło ogólne i — jak na owe czasy i ów reżim — imponująco śmiała: według niego zabiły komandora Owcze Źródła. Tę niezwykłą odpowiedź opracował Vega ze szczególną starannością, przygotował jej błysk już w odsonie solidarnego umawiania się chłopów, a potem w odsonie, w której błysk ma zwrócić na siebie uwagę, poprzedza ją wyczekującym napięciem i — aby nie była zapomniana — powtarza ją, po raz drugi na zakończenie sprawy, po czym zaraz tuszuje tematem młotnym. Niezwykła odpowiedź nie znajduje u Morstina żadnego odpowiednika. Odpowiedź Morstinowego Menga nie różni się w niczym od odpowiedzi innych i może istnieć scenicznie tylko poprzez komiczne grymasy i tony z repertuaru wsiowego głuptaska. Dąbrowski wyczuł, że odsona nie rozwija się właściwie, że jest tu jakaś luka. Lukę wypełnia sposobem reżyserskim. Wprowadza pochód inkwizycyjny i stara się nadać mu maksymalną siłę sceniczną. Zaprzepaszczone w przekładzie moment szczytowy zasępuje innym.

Ratowniczą wadę przemienił w świetny walor. To, co dał — rozpatrywane samo dla siebie, bez stosunku do całości dramatu — jest kreacją poważnej wartości. Muzyka. Witolda Krzemińskiego zespala się impresjonująco ze śpiewem religijnym i z dźwiękami kościelnych dzwonów. Ruchowi pochodu przygotował Andrzej Pronaszko łożysko sceniczne, pomyślane i wykonane mistrzowsko. Kształt drogi, jaką odbywa pochód, jest na naszych scenach nowością i znowu jednym z owych rozszerzonych znaków, poprzez które rzeczywistość życiowa ma ukazać ze siebie więcej, niż ukazywała dotąd. Posuwając się drogą grózb i niosąc ze sobą muzykę grózb, zdąża pochód ku miejscu śledztwa, które będzie miejscem tortur. Wrażenie przejmujące.

IX

Z 16 odsonów oryginału ubyły tylko 2. Nie łatwo scenie nadać za tańką zmiennością miejsc akcji.

Trudność rozwiązuje Dąbrowski sposobem używanym od dawna w teatrach zagranicznych, lecz sposób ten słyca i wynaturza. Przerwy między l'cznymi odsonami wypełnia intermediami, które odbywają się na proscenium, oddzielnym od reszty sceny zastoną wewnętrzną, ma ona na sobie kilka linii wyobrażających ogólnikowo kontury budowli miejskich.

W szczegółach wygląda to tak:

Przez teren proscenialny przeprowadza Dąbrowski wiejskie dziewczęta udające się nad rzekę dla prania bielizny, gdy w odsonie, którym za chwilę nastąpi, bohaterka dramatu podkreśli, że porzuciła potok i pranie dla rozmówienia się z kochającym ją chłopcem. Na terenie proscenialnym każe śpiewać piosenki weselne, gdy w następnej odsonie odbywać się będzie wesele. Tu wypowiada Laurencja sonet-monolog, zawierający jej konflikt wewnętrzny. Tu odbywa się walka orężna rycerzy, gdy w następnej odsonie jesteśmy świadkami epilogu bojów o Ciudad Real. Tędy przeprowadza Dąbrowski posiów, gdy w następnej odsonie mają stanąć przed królem i królową. Tu panowie i panie podróżującego dworu królewskiego tańczą pawane, czekając na króla i królową, gdy w następnej odsonie para królewska zasiądzie na tronie. Tu ma miejsce sam na sam króla i królowej.

W wykonaniu intermedia Dąbrowskiego są wadliwe. Te z nich, które mogą wziąć w siebie słowo, nie otrzymują ukształtowania scenicznego i nie różnią się od wieczorkowatych występów muzykalno-wokalnych (piosenki, sonet) — inne zaś, dla których brak jest materiału słownego (praczki, rycerze walczący), są utworami choreograficznymi o niestosownym przydziale. Wprawdzie choreografia kierowała nie bez skutecznego wyczuć p. Maryna Broniewska (której pomoc odnajdujemy także w świetnych kompozycjach wieloosobowych rozwijających się na pełnej scenie) — jednak wadą jest samo przydzielenie choreografii obcych jej zadań. Bo skoro ma ona działać obok dramatu słownego nie jako taniec, lecz jako składowa część dramatowej akcji, musi wywoływać wrażenie pustki z powodu swej niemoty i z powodu sobie właściwej umowności, o tyle bardziej rozległej niż w dra-

macie, którego przerwy wypełnią. Pańtomimiczne wołania bez słów i bez głosu, pranie bielizny bez bielizny, chód i zwroty ciała wykonywane tanecznie — ponieważ pojawiają się wśród odsłon postępujących się słowem i wymaganym przez akcję rekwizytem — tworzą z takimi odsłonami połączenie niezgodne, niekorzystne dla siebie, wywołują wrażenie braków, wrażenie pustki. Dwa intermedia zgoła nie wytrzymują krytyki: sam na sam pary królewskiej i walka rycerzy; rozgrywają się śmiesznie, uwłaczają godności szafującego się teatru.

Intermedia są w tym przedstawieniu koniecznością, bo muszą wypełniać przerwy między przygotowującymi się odsłonami, których jest czternaście, ale czy nie można by dać im innej treści?

Leon Schiller wprowadził w przedstawienie „Kra-kowiaków i górali“ dwie wkładki proscenialne mówiące o utworze i autorze. Ich tekst rozłożony był na głos męski i kobiecy. Literacko i scenicznie ujęte szczęśliwie, słuchane były z zaciekawieniem, chwilami czyniły wielkie wrażenie. Myśl Schillera można by rozwijać, można by ją wzbogacić nowymi pomysłami i wydobyć z niej nowe wartości.

X

»Jedna z wad zasadniczych:

Za mało dba Dąbrowski o aktora jednostkowego, o człowieka jednostkowego.

Świadczy o tym już samo zadowolenie się przekładem Morstina. Instynkt, którego celność wykazał Dąbrowski w odniesieniu do dwóch rozpaczliwych luk tego przekładu, podszeptował mu chyba, że Morstinowi ludzie pozbawieni są wielu słów, które im się koniecz- nie należą, i że narzucone mają sobie inne słowa, które ich wykoszlawiają. Przecie wystawił „Owce Źródło“, bo wie, że Lope de Vega to geniusz, i zapewne wie także, że nie kto inny, lecz wielki Cervantes nazwał go cudem natury, więc — nie znalazłszy w otrzy- manym tekście nic, co by tę opinię potwierdzało — musiał zrozumieć, gdzie tych braków przyczyna.

Obowiązkiem jego było kazać sobie sporządzić do- słowny przekład prozą, a nawet dodatkowo takiż przekład z jakiegoś cudzoziemskiego przekładu, i do- piero potem stawiać tłumaczowi wymagania. Gdyby nawet tłumacz nie umiał uwzględnić wszystkiego, co jest w oryginale istotne, to i tak — po zapoznaniu się z przekładem dosłownym — mógłby reżyser swoistymi sposobami swej sztuki wprowadzić w ludzi i ich działania nawet to, czego słowa tłumacza nie powie- działy.

Zresztą tak powinni postępować reżyserowie z każdym dramatem wierszowanym pochodzenia cudz- ziemskiego. Reżyser, który ucieka od tekstu autora, wpada w wileże doły.

Tadeusz Peiper

Lope de Vega: »Owce Źródło«. Scena zbiorowa. Obraz XI.

