

KAZIMIERZ Z. SKIERSKI

KSZTAŁT S

Sala teatru jest mroczna, scena ciemna. Tylko w pół uchylona okiennica przesuwając się szarego światła po pustych krzesłach. Nie ma nikogo.

Pytam dyżurnego mechanika, gdzie jest próba „Powrotu syna marnotrawnego” Romana Brandstaettera.

— Na górze, na trzecim piętrze przy stole.

Siadam ośczo, by nie kępować swoją obecnością aktorów. Jeszcze czas na notatkę. Maria Broniewska, która współpracuje z Januszem Warneckim w reżyserii, obserwuje mnie. Asystentka obojga reżyserów, Irena Babel, notuje wszystkie uwagi aktorów, dotyczące rekwizytów godzin prób, odbitek portretów Rembrandta. Kiedy wychodzi, idzie na palcach, by nie przeszkadzać dialogom.

Nie znam sztuki, wiem tylko, że to historia Rembrandta. Z głosów aktorów czytających tekst powstaje dramat wielkiego artysty. Rembrandt opuściwszy rodzicielski młyn i dom, w którym było mu za ciasno, wraca po raz drugi do Amsterdamu. Tam znajduje niejako początek swego przeznaczenia. Narzeczona Saskia, jego rywal Six, zamożne środowisko mieszczańskie, powodzenie, pierwsza sława, miłość i — odejście od siebie. Przedtem mówił sobie, że jego domem jest światło, owo malarskie widzenie świata. Teraz stara się być gładki i schlebający: maluje portrety dorobkiewiczów holenderskich. Niemal kupuje sobie powodzenie, ale zarazem porzuca swoją chłopską siłą, obcością; tak się dzieje z patrycjuszka Saskią. Wchodząc przez nią w rodzinę Uylenburghów, nie umie zorganizować swego szczęścia. Nie ustalone wydatki, życie nad stan, nie uporządkowane życie erotyczne, to wszystko oddala go od niego samego. Pojmuje zbyt późno, że jest teraz „pośród Filistynów”. Ze śmiercią Saskii opuszcza go wszystko — sława, majątek, przyjaciele. Jest sam i w samotności odnajduje siebie, „drogę do Leydy”. Chłop — mówi o sobie — leydzki chłop, takim muszę pozostać całe życie! Wraca do sensu swego malarstwa, gdy już nie ma na nie siły.

Rozumiem. Rozumiem i to, dlaczego Rembrandt chce Sixowi ukraść weksel w winiarni. Tę scenę opracowują dziś aktorzy. Dziesiąty

wy, jej słowa już wyrażają pewne współczucie. Mówi do Rembrandta prawie dzieciinnie: „Nic nie widziałam”. Zatem rozjaśnić głos bo to jej kłamstwo wypływa z pobudek bardzo szlachetnych. Właśnie — mały uśmieszek, powłóczyć to na uśmiechu, no?... Dobrze, o taki — Kruszevska: „Czy pytam, jak się nazywasz, panie?” — Warnecki: — Jaśniej, powiedz jak najprościej (Telefon dzwoni po raz trzeci. Warnecki przerywa

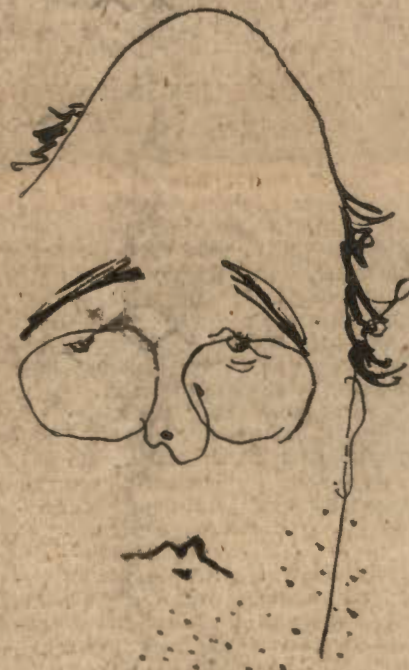
wrażliwiony i słaby fizycznie. Drażnią go pierwsze niepokojące erotyczne. Hendrickie jest dla niego pierwszą pokusą. Ona, jej obecność obchodzi go więcej niż fakt, że ojca uznano za bankruta. Ta scena jest przedmiotem dociekań artystów. Reżyser mówi: — Jeszcze w Tytusie drży oburzenie na tamtych bankierów. Trzeba to zaznaczyć. — Aktor grający Tytusa, Tadeusz Łomnicki, mruży oczy, kiedy pyta ze skrzywioną twarzą: — „Brałaś ślub z ojcem? Brałaś? Brałaś?!” — Brzmi to niemal jak pogrożka. Tytus odsuwa od siebie ręce, mówiąc: „Nie będę pozował!”, jego zęby błyskają przy tym, jest tu już rzeczywiście jakiś akcent chorego dziecka, które nienawidzi bez powodu. Broniewska podkreśla jeszcze bardziej ten akcent: — Ty jesteś chory, atmosfera domu jest niezdrowa, twoja namiętność jest chorobliwa. W Tytusie jest jeszcze jakiś lek, trzeba to wydobyć. (Następuje scena dotknięcia warg przez Hendrickie, odruch niechętny Tytusa).

Broniewska: — W tym jest jakaś domieszka nienawiści. I jeszcze: w tym dotyku palców jest jakaś trucizna.

Warnecki: — Ale trucizna słodka! Powtarzamy!

Kiedy Łomnicki wyrzuca namiętne słowa Tytusa, Warnecki przytakuje mu mimo woli, jakby podzierał je, dodawał im rytmu; jego ręce drżą, w tym geście ma się wyrażać wzburzenie, przejęcie, widać, że ton wypowiedzi Tytusa już go chwycił.

Warnecki: — A teraz scena dziewiąta. Jest to bardzo dobra rola dla Hendrickie, bo ona choruje i jest za kulisami...



Roman Brandstaetter

czytanie: — Słucham! Dobrze, już idzie... Tak, rozumiem, ale jeden taki telefon wytrąca mnie na kwadrans!

— „Jak ci na imię?”

— „Hendrickie. — Reżyser: — Ciepłej, jeszcze ciepłej! „Nigdy nie słyszałam tego imienia...” A więc to jest ta „święta chwila poznania”, jak to sobie wczoraj nazwaaliśmy. I dalej: ona pyta „Cierpisz?” — to jest pytanie człowieka, który może być bratem czy siostrą w cierpieniu.

— „Dla dziecka warto żyć”. — Cytować to jako głos matki. Póki pani nie będzie o tym pamiętała, nie trafi pani na właściwy ton!



Słucham Hendrickie, młodej dziewczyny, która powstrzymuje Rembrandta od kradzieży; Warnecki mówi do Kruszewskiej, która gra Hendrickie: — Hendrickie jest prostą, pomaga sobie odruchem. W chwili, kiedy się poznają z Rembrandtem, jest jeszcze dla niego obca. Zatem — nie przelatywać tekstu, to znaczy doskonale wiedzieć, czego się chce. Tam jest bardzo wiele powiedziane między jednym słowem a drugim: „Oddaj mu to! Tam jest jakaś treść, wydobyć ją!

Kruszewska: „Cóż ja ci mogę pomóc?“ — Warnecki: — Ona czuje, że może mu pomóc, tylko nie ma świadomości tego. Ona działa instynktem.

Kruszewska: „Jakoś mi dziwnie, że rozmawiamy ze sobą“...

Warnecki: — Niech pańi pomyśli: rozmowa dojrzałego człowieka z młodą, pełną świeżości dziewczyną. To trzeba wydobyć, proszę powtórzyć jeszcze raz!

Aktorka powtarza kwestię kilka razy.

Reżyser robi uwagę: — Trzeba „wydobyć“ ze siebie dziewczynkę i tę dziwność spotkania, którą ona sama jest zaskoczona. Przecież Hendrickie ma dopiero 15 lat, tak? Przypatrzmy się jej portretowi. (Oglądają reprodukcję portretów Rembrandta i Hendrickie, potem wracają znów do powtarzanej sceny).

W pewnym momencie zabiera głos Broniewska: — Trzeba podkreślić tę różnicę między nimi: on znany powszechnie i świadomy siebie, ona pełna zdziwienia i świeżości. — Powtarzają cały dialog jeszcze raz.

— „Oddaj mu to!“ — Broniewska: — Tu musi być jakiś ton, który udeży Rembrandta. W tym tonie musi być jakiś nakaz.

Kruszewska mówi dalej: — „Okradłeś go, panie, oddaj to!“ —

Warnecki: — Niech pańi pamięta, że Hendrickie jest „aniołem stróżem“, mówiąc kategoriami Brandstaettera!

Kruszewska: — „Nie mnie ciebie sądzić, panie“. — Warnecki: — Prościutko, powiedzcie tę kwestię jak najprościej; poufałość dziecka. Kruszevska: — „Nic nie widziałam“... Warnecki: — Jaśniej, jeszcze jaśniej! — Broniewska do Kruszewskiej: — „Nie mnie ciebie sądzić, panie“, to jest jakby werśet biblijny, w niej się to odzywa. Ona jest dzieckiem, które z domu wyniosło znajomość biblij, pamięć jakichś zdań o charakterze profetycznym. Niech pańi pamięta, że w siedemnastym wieku znajomość biblij w Holandii była powszechna. Zatem w Hendrickie to się odzywa, w niej to jest. Proszę dalej!

Warnecki interpretuje następne słowa partnerki: — „Nie bój się!“ — to znaczy, że między nimi jest już jakaś tajemnica. Ona już jest rozbrojona jego pochylem gło-

mina niejako wdanie matki, Warnecki: — Powtarzamy! (powtórka). Już jesteśmy na tej drodze. A wie pani, czym pani to uzyskała? Po oczach poznałem: pani cofa się w przeszłość, doskonale!

— „Sama jestem“... To znaczy, że chciałyby mieć kogoś bliskiego! — „Chciałabyś mieć, co? pieniądze?“ — „To jest dobro doczesne, zbagatelizować to!

— „Chciałabym być komuś potrzebna...“ Tu jest cała tęsknota człowieka, który przeszedł już ciężki w życiu. A nie zapominajmy o tym, że Hendrickie, to prosta dziewczyna. Kształtować te słowa!

— „Chciałabym, aby mnie ktoś — kochał!“ Dlaczego mówi pańi tak dramatycznie? To jest przecież marzenie o szczęściu. Powtórzycie proszę. (Ton aktorki ożywia się). Nie, nie! Pańi jeszcze nie ma tego wewnętrznego żaru, nie trafiła pańi. Zatem pytam pańią: Chciałaby pańi dobrze zagrać tę rolę? — Kruszevska: — Chciałabym! — Warnecki: — A widzi pańi! Więc niech pańi tak to właśnie powie. Tak, już lepiej. Ale jeszcze pańi jest Wandą Kruszewską, a nie młodą dziewczyną...

Wraca asystentka, zmienia ustalonych dat i wyznaczonych prób. (Wracają do przerwane dialogu).

— „Nie pójde do ciebie, pańi!“

— Warnecki: — Po co mnie pańi tak prosi? Przecież ona ma lęk w sobie.

— „Czy chcesz mnie wziąć do siebie, panie?“ To jest bardzo trudna kwestia, bo Hendrickie już się właściwie decyduje. Ona mówi „Izaak“ — ona decyduje się, ale jeśli pańi powie tak cicho, to do widza nie dojdzie.

Broniewska — „Izaak“ — tu jest sens biblijny, nie tylko imię. To jakiś głos głębszy, ona decyduje się na szczęście. (Powtarzanie tej samej sceny z Zofią Wicławówną. Aktorka już chwytą tę naiwność głosu Hendrickie, wyraża wahanie. Wymawia bardzo pięknie „Rembrandt“. Jest w tym naiwność i prostota, a jednocześnie jakby smakowała to imię, wypowiada je zmysłowo, choć prosto).

— „Cierpisz?“ — Warnecki: — To jest lepsze, bo to jest głos człowieka, który sam cierpi. Może tu być również pytanie.

Broniewska: — „Ludzie, którzy umieją cierpieć, są szczęśliwi“. Znowu wymówić to, jakby Hendrickie powtarzała cudzą myśl, z jakimś małym wahaniem.

— „Nie pójde do ciebie, panie“. Obawa, lęk przed miłością, którego nie potrafiłaby nawet określić.

— „Idę, pańi!“ — To decyzyja prawie bolesna.

Warnecki: — Niepotrzebnie ten ton jest teraz rwany, gładziej! Hendrickie wchodzi w dom Rembrandta. Ale jej obecność wywołuje niepokój w synu starzejącego się artysty, Tytusie. Chłopak ma już 18 lat, jest nieurastaniczny. prze-



W scenie między Rembrandtem a Gartnerem, którego gra Eugeniusz Fulde, Gartner ma przerwać krótki monolog malarza. Rembrandt mówi: — „Tulipany powiędy, jesień, nie ma mnie śmierci!“... Fulde wybuchą: — „Rembrandcie, umiłowany Rembrandcie!“ — Warnecki przerywa mu: — Tylko nie płacz pańi! Mam na ciebie, Gieniu, jeden sposób, abyś się nie popłakał: ośmieszać cię, zrozumiano? No, a teraz da capo, powtarzamy! — Warnecki mówiąc



te słowa, już zaczyna grać: odchyła się od stołu, spogląda w okno, wydłuża twarz, pochyla się nad stołem w momencie pytań intymnych. Jeszcze bez gestów. Łonicki już mu pomaga: milczy, zaciska wargi, pochyla głowę...

Próby przenoszą się na scenę. Na górce została Broniewska, która opracowuje jeszcze tekst z poszczególnymi aktorami. Warnecki obejmuje scenę. Jakies przypadkowo zwleczone ściany z płótna stojące „podszewką“ do widza, nie wiadomo akąd ściągnięte graty. Reżyser ustala miejsca przyszłych na razie umówionych, drzwi i okien, każe przysunąć fisharmonię, która imituje kominek w domu Rembrandta, i nagle spostrzega Chaniecką. Aktorka (Geertie) udaje, że kołysze dziecko Rembrandta. Robi to przezabawnie, wreszcie drapie się kciukiem w głowę, wy-

rysunki ANDRZEJA STOPKI

CENICZNY

stawia zalotnie nogę i kręci kurem. Warnecki kiwa głową: — O, proszę! Oto są skutki, kiedy urodzonej komedzki używa się do poważnych ról!

Zaczyna się przerabianie wejścia Saskii. Marta Stebnicka podkreśla dystans i dumę patrycjuszowską. To nie jest jeszcze gładkie, znać pracę, to obkuvanie roli w domu, na korytarzach i w garderobie, ale już zjawia się ów akcent siły, przewaga nad Rembrandtem. Stebnicka ma niski, nieco wibrujący głos, który dodaje jej interpretacji jakiegoś złego uroku. Druga Saskia, Węclawówna, jest prostsza, bardziej bezpośrednia w stosunku do Rembrandta, bardziej intymna. W jej głosie słychać troskę i nieśmiałość wewnętrzna; czasem tylko żywiej zabrzmiał akcent dumy, opanowania, które płynię z formy dobrego wychowania. Saskia pierwsza ma w sobie dystans, Saskia druga — kobieca dojrzałość.

Saskia pierwsza wchodzi na scenę za wcześnie, cofa się. Za chwilę wchodzi na właściwe słowa. Six, którego gra Mroźewski, mruży oczy, przekrzywia głowę, potem podnosi ją. Nie używa prawie wcale gestów, patrzy na Rembrandta przez ramię — to wszystko. To maskowana pogarda, wytworne okrucieństwo, wyższość patrycjuszowska, a także ukryta zazdrość o Saskię. Nie wiedziałem, że tak złożone uczucia można wyrazić na scenie tak prostym środkiem. Wszystko nabiera plastyki, gest niemal nie zdradza pracy aktora i jego świadomości własnej gry.

Kiedy Saskia mówi o swej wizycie w Leydzie, o ich domu, Warnecki słucha z podniesioną nieco twarzą, z wysuniętymi wargami. W tej chwili

na te dionie. Opadł niemal z sił, opiera się o biał stołu i zapada w jakiś wyraz upokorzenia. Powtarzają tę scenę trzy razy.

Chłopak, który w sztuce ma grać małego Tytusa, jest najwyraźniej podniecony atmosferą kulis. Nie może usiedzieć na miejscu, łązi między dekoracjami, bierze rekwizyty do ręki, wkłada na głowę jakieś kapelusze, chwytając latarki lichwiarom, laski, poduszki z krzesel. Ta złuda, jaką jest teatr, oszalała go. Cdy go reżyser strofuje, ślada w milczeniu na kanapie tuż przy kurtynie, ale za chwilę zrywa się, wyciąga skądś pelerynę lichwiarza, której używają na razie dla zamarkowania właści-

pycha, krew Uylenburghów — ten chłopiec jest moim wrogiem" Odtąd osamotnienie coraz większe osacza Rembrandta. Niebawem stoczy się w przepaść: Hendrickie pozabawiają laski Stołu Pańskiego, jako nałożnicę, odejdą klepki i malarze, sąd zabierze dom, Rembrandt stanie się nędzarzem. „Filistyńska obcość“ przesładuje Rembrandta poprzez syna.

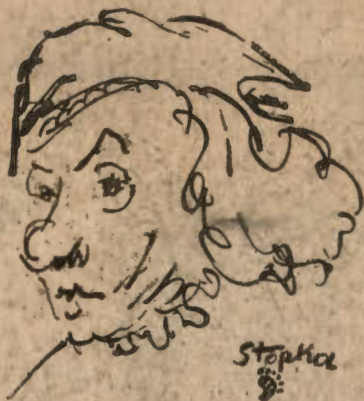
Lomnicki kontynuuje koncepcję Tytusa, jako rozhisteryzowanego chłopaka. Jego ręce są rozdygotane, aktor wykonuje wiele popedliwych gestów, zakrywa twarz, chwytając się za głowę. Gra ilustruje jego okrzyk: „Jestem bliski obłędu!“

Sheybal tworzy inną koncepcję. Na wołanie ojca wychodzi z za kulis pełen napięcia, pozornie tylko opanowany. Trzyma ręce założone na plecach, wysoko, i tak zaczyna swój monolog, przechodzący w krzyk. W momencie największego wyładowania słów i uczuć wykonuje jeden tylko gest: przerzuca ręce z tyłu na pierś, jego zacisnięte palce drgają razem z mlotanymi słowami Sheybal stwarza typ zdrowego raczej chłopaka, skłonnego do neurastenii, gdy Lomnicki rysuje sylwetkę chorego dziecka, dręczonego licznymi niepokojami. Interesujące jest porównywać scenę po scenie te dwie konsekwentne interpretacje.

Podłoga skrzypi, stukają drewniaki asystentki, która ciągle biega. Warnecki przerywa swój monolog i każe wezwać kogoś z administracji. Zamawia dwie pary miękkich pantofli dla asystentki i inspicjenta, nową klamkę do drzwi, wręcznie omawia sprawę ogrzewania sali. Widownia jest całkiem zimna, aktorzy chodzą przez cały czas w piaseczkach. Potem wraca do monologu: „Dobrze się stało, że dziś twarze moich powstał są brzydkie i blade, zamysłone i stare, dobrze się stało, że jest teraz w obrazach moich wielkie milczenie“.

Nagle przerywa: — Nie mogę! Zaczekam, aż te koguty na placu Szczepańskim przestaną pisać Panie Daniel! — krzyczy na inspicjenta — Kto tam stuka buciorami?! Oświadczam, że od dnia dzisiejszego, jeżeli ktoś ośmieli się za kulisami chodzić, kaszlać czy chrząkać, płaci pan za każdym razem karę 200 złotych! — a pan Babel 300. — Po kilku sekundach, kiedy z reżysera wyparowała złość, zaczyna monolog od nowa. „Dobrze uczyniłeś synu, idąc w świat...“

W przerwie mówi inspicjent do mechaników: — Panowie, jak Boga kocham, musicie być spokojni, bo



Warnecki w roli Rembrandta

wego kostiumu, i lata za kulisami, zamiatając połam deski sceny.

Zjawia się Frycz z pierwszą, małą makietą wimiarni. Pokazuje reżyserom układ sceny, dotyka palcami malutkich drzwi i okien. Aktorzy dyskretnie odsuwają się na bok, nie chcą słyszeć wątpliwości, jakie nagle powstają między dekoratorem a reżyserem. Jedyne starszy mechanik, Kukuła, który stoi przez cały czas za Fryczem, pilnie przysłuchuje się wszystkim uwagom.

Po odejściu Frycza zaczyna się scena druga. Broniewska wzywa aktorów, pokazując im przez chwilę jak mają operować gestami: — Gest — tłumaczy im — ma być nie odruchem, lecz ilustracją stanu psychicznego bohatera. — Potem daje wskazówki Rembrandtowi, jak ma gestykulować w scenie pierwszej, kiedy rozmawiając z młodym Douem oznajmia mu, czym trzeba być w życiu. Trzeba bardzo samego siebie



II, w grze górnego światła, jego twarz jest szorstka, chłopska, tak jak to mówił w pierwszej scenie. W czasie następnych prób odwraca się tyłem, gdy mówi do niego Saskia. Przez cały ciąg jej monologu ma powiedzieć zaledwie: „Zostaw mnie samego”. Dlaczego więc się odwraca? Zrozumiałem to później: chce zatuzsować swoją obecność na scenie, aby postać Saskii wysunęła się na plan pierwszy.

Próby tej sceny powtarzają się co dwa dni niemal, dojrzewają prawie



oba

w oczach widza. Coraz bardziej wypuklają się różnice w grze obu Sšeków i w grze obu Tytusów, Łomnickiego i Sheybala. Nie ustalono jeszcze, którzy z aktorów będzie grał na premierze. — Będziecie, moi państwo, ciągnęli superki! — śmieje się reżyser. Domyslałam się, że jestem świadkiem rozgrywki o klasę i charakter gry. Elementów tej gry przybiera w godzinę na godzinę. Np. Władawówna wysuwa niemal muzycznym gestem rękę do Rembrandta i mówi: „Spójrz! Takich pięknych, białych dłoni, miedzianych włosów i zielonych oczu nie znajdziesz u van Rijnow. Wasze kobiety mają szorstkie, grube, spracowane dłonie, chodzą w konopnych koszulach i ródzą dzieci na trudne, ciężkie życie”. Stebnicka tę partię wykonuje w ten sposób, że przysuwa się nieco do odwróconego Rembrandta i kładzie mu dłonie na ramionach. Od nie patrzy

całą scenę bez przerw aż do końca, aż do ostatnich słów Rembrandta. Warnecki wymawiając je unosi twarz jakby w gorzkim olśnieniu. Mówi: — „Moim domem jest światło”. Chofera! Nigdy nie powiem tego zdania dobrze, wczoraj cały wieczór nad nim strawiłem! — Broniewska podsuwa mu: — Dyrektorze, a może pan je powie w ten sposób?... — Nie! — przerywa jej aktor — to przyjdzie, to samo przyjdzie, zostawmy tę kwestię, niech dojrzeje.

Znów zaczyna się interpretacja gestów w poszczególnych scenach. Każdy aktor przyjmuje uwagi w skupieniu; podnosi oczy, albo patrzy w bok, jakby chciał ten wskazany gest zobaczyć z zewnątrz.

Stebnicka i Warnecki przygotowują się do sceny pozowania do portretu. Mówią o suto zastawionym stole, o tym gościu, jakim Rembrandt trzyma kielich, jakim unosi go do góry, drugą ręką obejmując Saskię. Jest to inscenizowanie portretu Rembrandta z żoną. Idzie trudno. Zaczynają więc od początku, od wejścia Saskii. Broniewska proponuje, aby Saskia wchodząc zapinała sobie naszyjnik, zmierzając do lustra, które ma wisieć naprzeciw drzwi. (Lustra jeszcze nie ma). Ale co zrobić w takim razie z „suto zastawionym stołem”, z bażantami, winem i owocami? W jakim momencie ma je służba wnieść, a kiedy wynieść, gdyż małżonkowie chcą być sami i aktorzy nie mogą zbyt długą pauzą przewlekać tego momentu. Zatem nie wprowadzać służby w ogóle? Po kilku próbach tak też zostaje.

Stebnicka pyta, czy może „przepowiedzieć sobie” scenę pozowania do portretu. Jest to bardzo trudna scena, bo wymaga gry całego ciała, krótkiego dotknięcia sobą kolan Rembrandta, muzycznych ruchów rąk. Nie może wypaść tanecznie, bo to jest dramat, a nie balet. Aktorka cofa się na schodki, z których ma szybko zejść, dwoma krokami spływa z nich, zatacza gest nad „suto zastawionym stołem” (jest to całkiem ordynarny kuchenny stół), przechyla się w stronę Rembrandta. Lewą rękę unosi miękko nad głowę, prawą maskuje gest obejmowania Rembrandta za szyję. Robi to jeszcze raz i jeszcze raz, powtarza to pięciokrotnie. Jej wargi poruszają się przy tym, nie słychać słów, ona przepowiada tylko rolę razem z gestami. Teraz zaczyna swój monolog: — Rembrandt jest uśmiechnięty i szczęśliwy! (Warnecki przechyla w jej stronę głowę, uśmiecha się). Jedną ręką obejmuje mnie w pół (partner obejmuje jej talie), a drugą unosi kielich (prawa ręka do góry).

Po trzykrotnym powtórzeniu tej sytuacji, zaczynają jeszcze raz tę samą scenę z Władawówną.

Nie przypuszczałem, jaka to piękna machina, ten teatr!

Tytus ćwieka z domu ojca po gwałtowniej z nim rozmowie. Rembrandt rozumie, że to jest zemsta Saskii za groźbę: „To jej przeklęta

Powoli dojrzewają sceny fragmentami. — To nic, to się jeszcze wyczyści — mówią reżyserzy. Aktorzy coraz lepiej „trzymają wewnątrz” (termin fachowy), ich pojemność aktorska niejako rozszerza się, a kiedy zjawiają się już pierwsze dekoracje Frycza, kiedy zaczynają znosić stylowe krzesła, zydle i stołki, sceny nagle nabierają plastyki. Każdą z nich widziałem kilkadziesiąt razy — we współczesnych ubraniach, modnych futrach, w skromnych kostiumach. Teraz następuje proces łączenia się rzeczy martwych i słów żywych. Aktorzy pomatu przystają do tych ścian, do mebli, do rekwizytów.

Nie można mówić w teatrze tylko o dekoracjach, tylko o reżyserze, czy tylko o literacie. Oni razem montują spektakl. Jeżeli w sztuce coś się wypycha naprzód, aktor, kostium, dekoracja czy sprzęt, to znaczy, że widowisko jest niezharmonizowane.

Błyski latarni llichwiarzy, napastujących Rembrandta w winiarni, stwarzają efekt nieoczekiwany. Twarz Rembrandta, zwartą, zapatrzoną w nicłość, omiatają jakimiś niezwykłymi, tajemniczymi komyskami. Rembrandt siedzi bez poruszenia, wydany łapczywym szarpnięciem tych latarek. Jego niema twarz jest teraz piękna.

Z ciemności zaczynają wylinać się bezkształtne postacie, okrajają Rembrandta, a potem cofają się, zastygają. To pomysł „Straży nocnej”. Rembrandt odnalazł siebie, choć cały jego świat zewnętrzny wali się. Choć zamieszka w żebrajcej izbie, choć sprzedaje grób swej pierwszej żony, aby mieć za co pochować drugą — już nie odejdzie od siebie. Jako ostatnie pragnienie zjawia się w nim motyw malarski „Powrotu syna marnotrawnego”; scena ubrana w przedwieczne światło, wyraża tajemnicę powrotu człowieka do samego siebie.

Jeden z aktorów sprowadził na widownię swoje 6-letnie dziecko, przykazał mu siedzieć grzecznie, siedziało, obsejwowało grę, światła, ruchy postaci, ich rozmowy dla niego niepojęte. Na przerwie spytało ojca: „Tatusiu, a kiedy tu przyjdą zbójcy?”

W czasie przerwy w garderobach rozmawiają o charakterze akcji, o szminkach, wąsach i kryzach. Zdaje się, że i tu dojrzewa sztuka. Jeszcze nie wszystkie dekoracje zwieziono, w szwalni szyją kostiumy dla kobiet, ściśle według siedemnastowiecznych wzorów, na trzecim piętrze mistrz Stępnowski strzyże i klej peruki... Przymierzają kapelusze, sprowadzają strusie pióra, koronki i szpady. Meyerhold odbywa próby ilustracji muzycznych, składsis pożyczają srebrne face, kielichy, w pracowniach klei się papierowe wazy, które mają imitować chińską porcelanę.

Autor, który przyjechał parę dni temu, siedzi obok reżysera na widowni i notuje coś na kawałkach papieru. Gesie pióro Stopki skrzypli gdzieś w platym rzędzie, złoty pio-

mień lampki reżyserskiej zatacza nitki wąg na małym stoliku między łóżkami krzesel.

Próba świateł przynosi nieoczekiwane efekty i nieoczekiwane trudności. Wszystko dobywa się teraz inaczej. Zgranie świateł płynących z różnych źródeł, z sali, z rampy, z góry, z „kogutków“ osadzonych tuż za kurtyną, ma dać w surnie jakąś tonację muzyczną; światła idą za aktorem, gasną, gdy ten zatrzymuje się w cieniu, wydobywają inną postać, która tymczasem wysunęła się na schody. Ze światłami trzeba robić tyle prób co z aktorami. Nie bardzo temu wierzę, ale kiedy widzę, że Saskia, która w scenie z matką wypracowała tyle dyskretnej, zwartej mimiki, teraz przepada niemal zupełnie i staje się zaledwie malarską plamą — zaczynam pojmować, co znaczą słowa: trzeba „grać pod światło“.

Przerwa. Mechanicy opierają się rękami o ściągę tuż przy kurtynie, zapierają nogi w deski sceny. Rotacja porusza się pod ich stopami. Zaczynają ustawiać nowe dekoracje. Tymczasem Jan Wiktor w rozmowie z Brandstaetterem udowadnia żartobliwie, że autor jest megalomanem, że chciałby raczej cały Kraków zburzyć, byle tylko postawić sobie pomnik, możliwie na Wawelu. Autor za przecza, broni się jak może, śmieje się obaj. W tym momencie wniesiono już ostatnie rekwizyty. Autor spogląda na scenę i mówi: — Tego obrazu nie widziałem jeszcze! — Wiktor uspokaja go złośliwie: — To nie jest megalomania.

Na próbach zjawia się nowy element — muzyka. Nie mogę się na razie do niej przyzwyczaić, jak i nie mogę się pogodzić z tym, że w rembrandtowskim świetle przepada tyle gestów i mimiki. Również i głosy aktorów wydają się dziś za ciche, nie zharmonizowane z melodią. Reżyser krzyczy: — Pani Marto! Będzie pani głośniej mówić, czy nie?! Żadam, aby pani mówiła głośniej! — Pytam go po chwili, czy rzeczywiście się tak zirytował. Odpowiada mi, aby nikt nie słyszał: — Nie, ja tylko gram złość, bo inaczej nie słuchałoby mnie bractwo.

Za trzy dni przegląd kostiumów na scenie. Idę do szwalni teatralnej, do perukarza, oglądam dekoracje, podziwiam wspaniałe meble. Widzę, że przywieziono masę rupelki, jakieś paplarowe wazy z niepozornymi rytynkami, które w grze świateł dadzą piękny efekt. To jest właśnie owa „chińska porcelana“.

Aktorzy są coraz bardziej napięci. chociaż umieją już wszystko, wszystko przemyśleli, odmierzyli i wypowiedzieli szczerze. Saskia pierwsza przeżywa najwyraźniejszą treść, choć do premiery jeszcze tydzień co najmniej, ciągle nie jest pewna czy gra dobrze. Gdy ją uspokajam, kiwa głową: — Pan tak mówi do nas, jak

rzy aktorzy ucharakteryzowali się. Ich twarze są teraz nie do poznania. Zmijewska, która gra matkę, tak precyzyjnie wystudiowała na portrecie każdą najmniejszą zmarszczkę jej twarzy, że wszyscy zlatują się do niej i wydają szczerze okrzyki zachwytu. To jest majstersztyk! — ten nos przyprawiony, te oczy podkrążone, kreski przy wargach i na skroniach — człowiek nie wie co powiedzieć. Matka idzie zgarbiłona nieco na scenę, przyzwyczajają się do kostiumu. Frycz stoi blisko rampy, aktorzy zbliżają się kolejno, odwracają się, podnoszą ręce, demonstrują peleryny. Frycz ogląda każdy szczegół baczny okiem, tu każę przyszyć zatrząski, tam zmienić lamówkę, przechylić na bok kapelusz. Dotyka palcami koronek, mankietów i kołnierzy, prostuje strusie pióra i szamerunki. — Czy to prawdziwa gipiura? — pytam z cichą asystentki. — Prawdziwa! — odpowiada szybko i dalej notuje uwagi dekoratora. Pyta sama, czy perły, które ma roz-

TADEUSZ BREZA

L

Mój kolega po fotelu recenzentkim, Edward Csato, raz po raz drukuje w „Nowinach Literackich“ sprawozdania ze swoich objazdów teatralnych. Zazdroszczę mu! Bo dla mnie minęły lata podróży przedsięwziętych łatwo! Mogę tylko zasiać przy stole redakcyjnym, na garnąc przed siebie kupę dzienników i bobrując po nich przegłądać repertuar miast prowincjonalnych. I z tego wyciąga wnioski!

Fredro, Zapolska, Rittner, Musset! Te same nazwiska. Znów Fredro, znów Musset. To zrozumiałe! Nowych sztuk polskich istnieje niewiele, zagraniczne nowości do nas nie dochodzą, a katalog nieśmiertelnych jest szczupły. Tych stu procentowo wartościowych. Od Aj-schylosa do Zapolskiej może dziesięć nazwisk, może piętnaście. To też musimy sięgać po jednych i tych samych autorów w kółko.

Ale czy wciąż po identyczne sztuki? Ot na przykład sięgając po Musseta, czy rzeczywiście słusznie czynimy trzymając się wyłącznie „Świecznika“, „Kaprysów Marianny“ i „Nie igra się z miłością“. Bo ucepiliśmy się ich z uporem. Gdziekolwiek trafiam na nazwisko Musseta w stosie gazet, które przeglądam, nie mam potrzeby patrzeć na tytuł. Poza trzy wymienione żaden teatr się nie ruszy. Teatr Nowy w Poznaniu — „Kaprysy Marianny“, Teatr Śląski im. Wyspiańskiego — „Kaprysy“, Teatr Miejski w Krakowie — „Kaprysy“. Co u licha!

Ciekawe dlaczego? Przecież to nie cały Musset. Musset napisał o wiele więcej, a Boy z tego wybrał cały dziesiątek sztuk. Pośród nich są takie arcydzieła jak: „Nie trzeba się zarzekać“, „Fantazjo“, „Bettina“, no i „Lorenzaccio“, o którym chcę dzisiaj pomówić dłużej. Nikt z nich nie korzysta. A tymczasem „Lorenzaccio“ jest najwspanialszą rzeczą jaką Musset dał, „Świecznik“ zaś ani się umywa do „Nie trzeba się zarzekać“. Moim zdaniem! Tylko że to żaden argument. Zwłaszcza kiedy istnieje takiego samego gatunku, a znacznie potężniejszego kalibru, kontrargument: zdanie Boya.

W przedmowie, którą Boy zaopatrzył przekłady, czytamy: „Najbujniejsze, najbardziej kipiące młodzieńca utwory“, „te trzy sztuki tak dalece przestaniają wszystkie inne, iż mówiąc o „teatrze Musseta“ mimo woli utożsamiamy go z tą trylogią, powstałą w jednej epoce i z jednej żyły twórczości poety“.

Wiemy, o jaką żyła Boyowi cho-



Stepniowski — młodszy peruk

zrucić Rembrandt, mają być puste, czy pełne. Bo chodzi o to, aby nie pogniotyli się pod stopami.

Trwa to dwie godziny. Tymczasem dziady występujące w przedostatnim obrazie, w swoich łachmanach z worków i szmat, w podartych portkach i wystrzępionych kieckach siedziały na widowni paląc papierosy i niecierpliwiać się. Kiedy asystentka przebiegała koło nich, któryś spytał: — Proszę pani, a kiedy będzie przegląd naszych kostiumów; bo nas tu już wszy oblażyli! — Oburzona tym dowcipem, rzuciła im przez ramię: — O, siódmego wieczór

głową: — Pan tak mówi, bo pan nas wszystkich lubi! — Zezłościła mnie ta uwaga, chociaż bógiem a prawdą narastanie sztuki tak mnie wciągnęło, że wtrącam się do wszystkiego, do gry aktorów, do koncepcji cierpliwych i wyrozumiałych dla „cywili” reżyserów, do światła, stolików i szminek. Mówię więc do aktorki: — Saskio! Pani wyhodowała w sobie kompleks, wy wszyscy hodujecie w sobie jakiś garb psychiczny, jesteście chorymi ludźmi! Gracie jak anioły, a ciągle szukacie dziury w całym i czekacie jednocześnie, aby was chwalało. Złości mnie to! Zreflektuj się waćpanna. — Saskia namyśla się, po chwili jednak przyznaje mi rację. Mimo to jest ciągle niespokojna, więc pyta zaraz: — Jak pan myśli, czy ja zdążę z tą przebiórka, bo od wyjścia do nowego wejścia mam zaledwie półtorej minuty. Zmienić kciekę i nakrycie głowy, czy ja zdążę — jak pan myśli?...

Za trzy dni przegląd kostiumów na scenie. Są tak bogate, tak barwne, że w jasnym świetle lamp dają niewypowiedziane wrażenie. Niektó-

przez ramę. Wieleż może być zjedzą do tej pory!

Zapalamy z Warneckim papierosy. Wyrażam swoje zdziwienie dla tej parutygodniowej pracy, powtarzania dziesiątki razy poszczególnych fragmentów i całych obrazów, studiowania po muzeach reprodukcja wielkiego malarza, całej kuchni teatralnej. Reżyser odpowiada, że trzydzieści lat temu nie do pomyslenia było takie podejście do sztuki. Znakomitości obrażały się i schodziły ze sceny. Dopiero Ostérwa stworzył grę zespołową w teatrze. Przed nim coś tam aktor mamrotał do swego partnera, markował grę i maskował swoje możliwości, by dopiero na premierze pokazać cały kunszt. Często bywały to kreacje interesujące, ale całość widowiska nie była zgrana. Dziś jest już inaczej, a ile jeszcze dałoby się zrobić...

Za kilka dni premiera!

(Według notatek z prób od 7 października do 15 listopada 1947 r.)

Kazimierz Zenon Skierski



Wchodzi na scenę w Starym Teatrze

wieńczy, o jaką żyję, mówię ci. Boy był wielkim propagatorem sztuk dających na scenie życie przejawom tej żyty. Przeszedł za młodu brzeżkiem nad samą przepaścią, w którą runęło tyłu jemu rówieśnych przybyszewszczyków i dostojewszczyków, i na całe życie wyniósł z tego naukę. Orientował się w twórczości Dostojewskiego wybornie, nigdy o niej nie wspominał. Znał na pamięć dróżki wszystkich przepaści, problematyk, nigdy na nie nie wstępował. Włożył wiele wysiłku do tego, żeby polski inteligent do tego rodzaju problematyk odwrócił się tyłem. Chciał być mniej więcej tym w Polskiej kulturze, czym w angielskiej polityce byli Baldwin i Macdonald, premierzy wielkich wakacji między dwiema wojnami. Zdawał się uważać poza tym, że polskiemu inteligentowi należy się pewien wypoczynek po przeszło stuletniej szarpaninie. Po czasach wzlotów, wybuchów, ważeń głową o mur proponował kształtowanie wszystkich tych słodyczy, które w nieprzebranych ilościach czerpać można z wyżej wzmiankowanej żyty. Na skutek tego porównano dzieło jego życia z treścią okrzyku, którym Tezeusz zamyka „Sen nocy letniej”: — „Kochankowie, do łóżnic!” To jednak była już symplifikacja. Boyowi szło o rzeczy znacznie głębsze i znacznie istotniejsze niż jeno kopulowanie. Szło mu o przebudowę polskiej mentalności, udręczonej, ukrzyżowanej, i wskutek tych przepraw nieco niezyciowej. Na niezyciowość zaś jakie lepsze lekarstwo niż samo życie. Dlatego Boy jak mógł, tak pchał ku zagadnieniom i sprawom pasjonującym ludzi życiowo i osobiście. A wśród nich ku zagadnieniom uczuciowym i sercowym, wierząc, że ich wpływ będzie działał na psychikę polską otrzeźwiająco. Stąd u niego ta charakterystyczna tendencja premiowania sztuk płynących z pewnej „żyty twórczości”, a chłodniejsze traktowanie twórczości tryskającej z innych źródeł. Dziś jednak do jego sugestii trzeba nam podchodzić historycznie. Żyła żyła, cześć jej i chwała, ale nie łudźmy się! Minął krótki okres wakacji, wróciły czasy problematyki. I dlatego choć nieraz szczerze pragniemy od niej odpocząć, taki „teatr Musseta” w rozumieniu boyowskim wydaje nam się nieważki. Czy znaczy to, że należałoby go przekreślić. Nie! Ale to pojęcie zrewidować. Rozszerzyć.

Wielcy pisarze są o wiele bogatsi, niż się przypuszcza. Tylko trzeba im co pewien czas przeszukiwać kieszenie. A już z reguły w czasach, kiedy na świecie zachodzi zmiana kursu na różne wartości. Wtedy jest moment na czytanie autorów od deski do deski. Bowiem to chwila, kiedy pewne pozycje z ich dorobku zaczynają mierzchnąć, ale jednocześnie inne nabierają blasku. Barwią się nieoczekiwanie innymi kolorami, odzywając się głosem żywym i bliskim. Po prostu