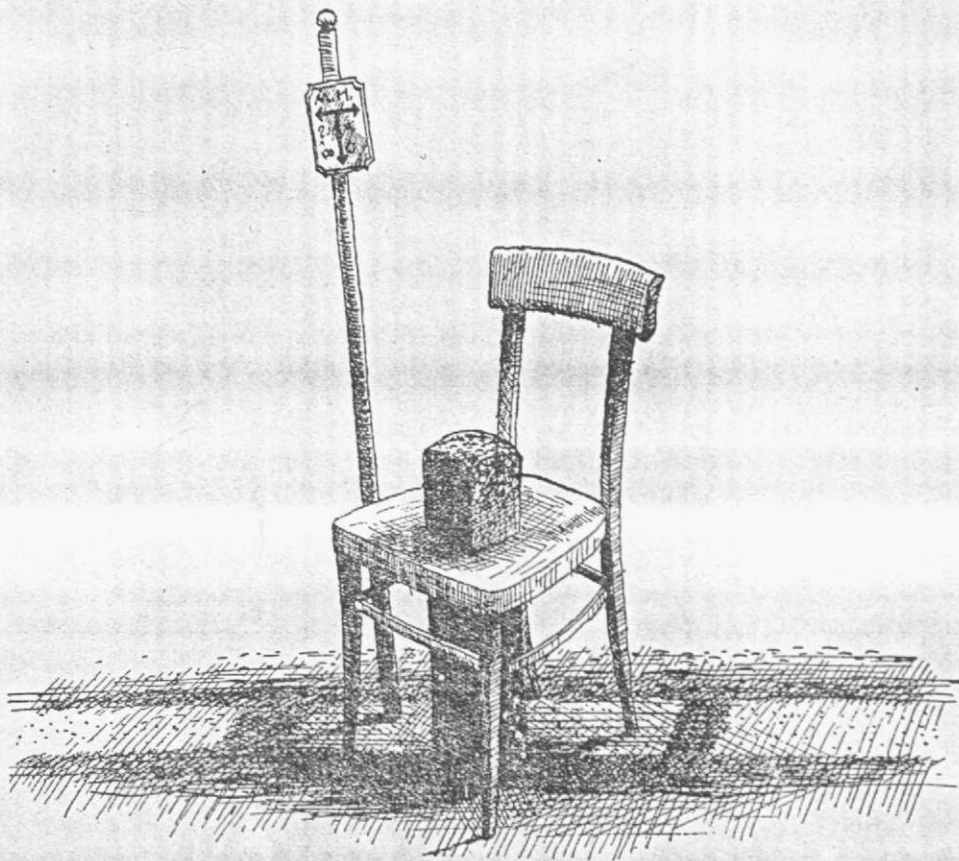


Bogusław SCHAEFFER

WSKAZÓWKI DLA REŻYSERA

Pisanie sztuki w latach niepokoju nie jest najlepszym zajęciem dla autora. Tworząc jej kształt – myślałem stale o tym, że sztuka musi wyrastać poza nasze doświadczenia i stać się jakby antidotum na to wszystko, co leży autorowi na sercu. Mowa tu o sztuce nie jakiejś abstrakcyjnej, lecz takiej, która jest jakby wydłużeniem naszej egzystencji w kierunku nieosiągalnej, ale zawsze branej jako cel – doskonałości (...)

Sztuka jest tak pomyślana i napisana, by mogła istnieć artystycznie (i: jako przesłanie) w każdym dowolnym miejscu i czasie (...). ZORZA jest globocentryczna: wszystko, co działo się dotąd na naszym globie, szczególnie w ostatnim półwieczu, znajduje tu swoje odbicie, jak świat w szybie okna. Jaki świat – zapyta ktoś. Ten, który jest (czy: był) widoczny. W ZORZY celowo odwracam wszystkie proporcje, by to, co ma zobaczyć widz – stało się dla niego ciekawe. Ale też umieszczam w sztuce wątki myślowe, słyszalne przede wszystkim dla tych, którzy są w stanie odbierać na wybranych przeze mnie falach. Posługuję się np. Heideggerem, ale przecież nie jako tezę, lecz jako medium (w tej roli filozof jeszcze nie występował!). Jeśli miałbym się w ogóle jakoś (sam lub: dać) przeżywać, wówczas wytypowałbym dla mojego teatru miano – teatr poznawczy. Za pomocą akcji i osób kreślę własną wizję świata i sądzę, że dzięki tej wizji zbliżę się do prawdy, na czym mi najbardziej zależy.



9 roku we
ompozyto-
ał w Kra-
lawskiego
cologię na
nanistycz-
yki, m.in.
poświęca
emii Mu-
ących na-
kilkadzie-
era, m.in.
Meksyku,

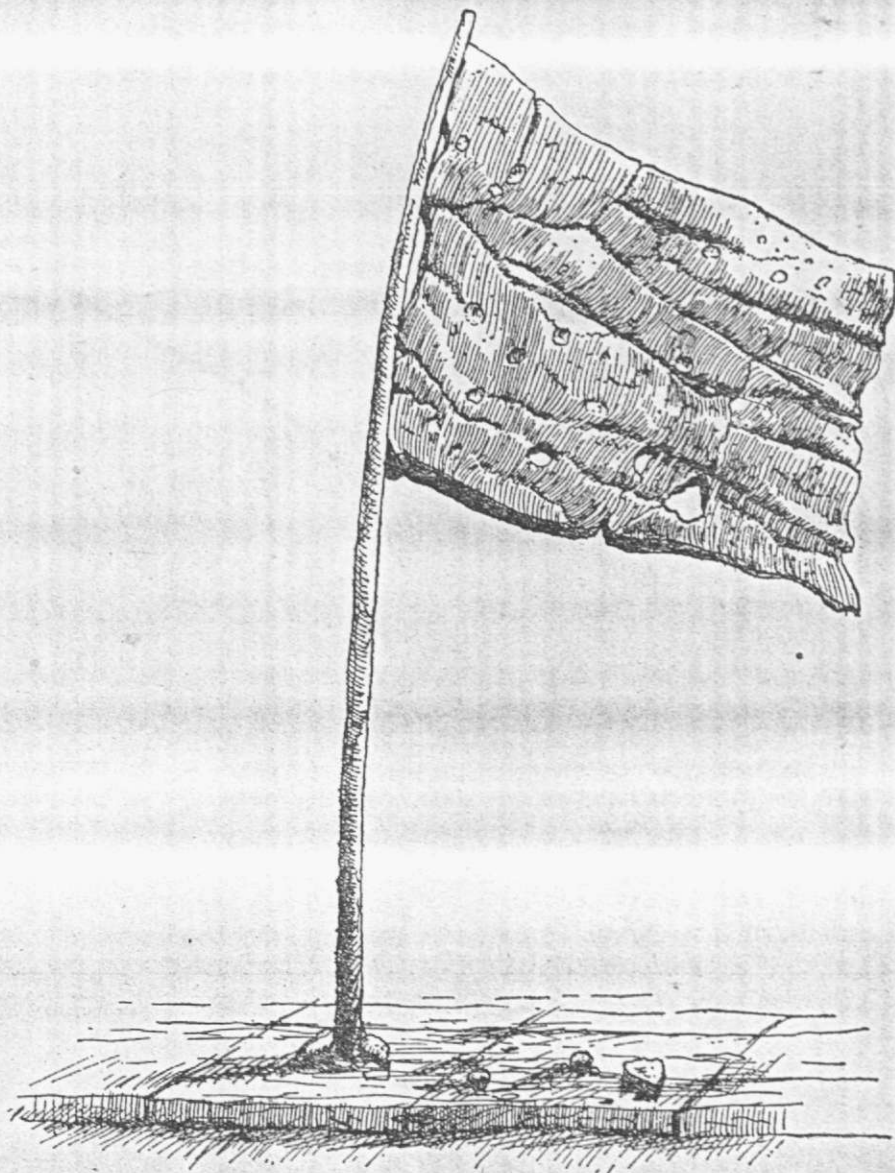
Ludzie, a wśród nich jakoś szczególnie: durnie – wierzą w fakty. Faktami rządzą aż nadto często przypadki, więc wierzą też – jak Molierowski pan Jourdain, sami o tym nie wiedząc – w przypadki. Faktycznie: jest w co wierzyć! Powiedziałem już, że interesuje mnie dochodzenie do prawdy. W tym celu nie zawaham się użyć żadnego z chwytów, żadnego ze spojrzeń, żadnego z instrumentów. Pozwala mi na to teatr. Teatr! Wymyślam osoby, których nigdy nie było (a które zapełniają nasz świat), z postaci historycznych wycinam z ich życiorysu kilka lat, o których nie mamy dokładniejszych danych, tworzę akcje i spotkania, jednym słowem: imputuję zajścia, które mogły się być zdarzyć choćby dlatego, że zdarzają się one w mojej wyobraźni. W naszych czasach wyobraźnia uschła; wierzy się w fakty, dokumenty, ba, nawet w korespondencje i wypowiedzi, a wyobraźnia słabnie, wreszcie staje się czymś zupełnie mglistym. Człowiek współczesny, jak by go nie zachwalać, odznacza się fantastycznym wprost brakiem wyobraźni. Mając stale przed oczyma migocący mu świat przez innych wyobrażony, sam pozbawia się tak ważnego czynnika, jakim jest wyobraźnia. Hamlet, chłopiec z książką – miał wyobraźnię! To ona podsunęła mu myśl zainscenizowania (środkami teatru) zła, które stało się przyczyną jego sytuacji duchowej i melancholii. Tak: teatr jest dobrym środkiem ilustracyjnym. Nawet nie wiemy, ile możemy zawdzięczać aktorom, jeśli ci wiedzą, co mają odegrać. Gdyby Hamlet – wzorem współczesnych – zapatrzał się tępo w ekran telewizora – nic by nie wymyślił! Czytam kilka zdań – czasem bez sensu – a dalej wyobraźnia zamyka mi książkę i dyktuje rzeczy, o których nigdy by mi się nie przyśniło.

Jakiż długi wstęp! Potrzebny jednak: w ZORZY lansuję nowy teatr wyobraźni. Kiedy w kinie ksiądz wyciąga spod sutanny pistolet i każe sąsiadowi z przedziału wyjść z pociągu – uwagę naszą potęguje fakt, że oto coś przeszło nasze wyobrażenie. Na antypodach takich zajęć znajdują się tuzinkowe typy, jakby wyjęte z nowej commedia dell'arte, zagadujące siebie i otoczenie nic nie mówiącymi frazesami: codzienność w całej swojej beznadziejnej nudzie. Aktorzy muszą tu pracować takimi kontrastami i antynomiami, muszą zapewne niekiedy grać przeciwko sobie, jeśli szanują autora – a powinni – muszą zdobyć się na szybkie przechodzenie z jednego stanu w drugi: z tępoty do aktywności, na aktywność partnera muszą odpowiadać tępym, leniwym frazesem, cytować rozumnie Heideggera i śmiecić wytartym wierszem, który – uwaga! – w tej sztuce pojawia się wówczas, gdy umysł (intelekt) kąpie się w bezmyślności, w której reprezentującą ją słowo jawi się jako ściek myślenia, jako nic już nie znaczący fenomen akustyczny o dość brudnym brzmieniu.

Role w ZORZY to osobny problem. Wszystkie role wypełnione są tu dość szczerze myślą i bezmyślnością, mają w sobie coś z autorów anonimów: czytając ich teksty jesteśmy ciekawi ich wyglądu; tu podobnie: słuchając ich wypowiedzi, chcielibyśmy wiedzieć, czy oni tak myślą, czy tylko tak mówią. Dotyczy to zwłaszcza panów A, B, C i D, stanowiących ulubiony przez autora kwartet. Osoby te wyrażone są w czterech temperamentach, więc po-

winy się między sobą różnić. Nie różnią się jednak, gdyż stanowią tylko własne (niewielkie) warianty. Ważniejsze od ich temperamentów i powierzchowności są ich charaktery (co np. w scenach obu sądów znajdzie swoją głębszą wymowę).

A jednocześnie ci czterej stanowią czwórkę ogłupionych (...) zapaleńców, którym w życiu nic nie wychodzi. Wyobraźmy sobie, że jesteśmy jednym z nich! A jednak aktor musi to sobie wyobrazić, co więcej: musi działać tak, jakby był jednym z nich. Aktorzy mają tu za zadanie odsłonić dno świata pseudocwilizacji. Ci z kwartetu stale operują słowem, a nic tak nle demaskuje człowieka jak słowo: słowo zdradzające równie sprawnie, one ożywają ten martwy w swej istocie pejzaż ludzkich pasji, dążeń i namiętności. Tak bardzo istotne dla dramatu motywacje są tu często ukryte – i tak ma być. Jeszcze tego brakowało, by sztuka była jednoznaczna i jasna! Skądże! Ma być ciemna i wieloznaczna. Losy wybranych do tej sztuki postaci są naznaczone zupełnie niejasnym „przeznaczeniem”, są to „role”, o których w sztuce mówi jedna z postaci, powołując się na Erazma z Rotterdamu.



terdamu. Istotnym tematem jest w tej sztuce człowiek, stąd gra aktorów nie może tu być tylko funkcjonalna (jak w sztuce z tezą), lecz autonomiczna, bez wdawania się w psychologiczne motywacje, na które nie ma tu miejsca, bo w tym świecie „skutków bez przyczyn” rzeczy mają się osobliwie i przeczą logice (przynajmniej w pierwszej, najbliższej publiczności warstwie odbioru). Reżyser musi tu zapomnieć o klauzalnych motywacjach, powinien skupić się na zarysowaniu tego „dziwnego, nowego świata”. Podobnie tu i ówdzie przyjdzie zrezygnować z jednolitej charakterystyki postaci, gdyż są one tak zarysowane, iż w wielu wypadkach przeczą sobie (są po prostu ponad schematem, przykładem – TRAMWAJARZ, ONA, AKTOR DRUGI, postaci złożone, niejednolite, nie dające się zamknąć w jakimś prostym ujęciu, celowo rozdwojone przez autora, aby tym pełniej ukazać ich trudności egzystencjalne). Proporcje między życiem realnym a fantazją muszą być zachowane w grze podobnie jak u autora, który wszystkie zmiany akcji podporządkował budowie całości. Sztuka skonstruowana jest według praw snu, akcja nie jest tu świadomie zestawiana z funkcjonalnych elementów, lecz zbudowana jest z serii scen, których związek ujawnia się nie od razu. Przy dominacji dialogu efekt zaskoczeń był tu konieczny, stąd stopniowanie i przemiana ma tu inny charakter niż w sztukach o podobnej tematyce.

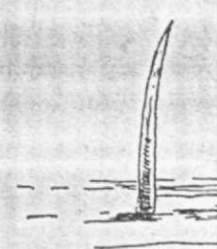
TEMATYKA SZTUKI, WŁAŚNIE. JEST DOŚĆ JASNE, ŻE I W NIEJ GŁÓWNYM TEMATEM SĄ – JAK W KAŻDYM DRAMACIE – KONFLIKTY DOBRA ZE ZŁEM, MYŚL, JAK I BEZMYŚLNOŚĆ, REFLEKSJE I OTĘPIENIE, PRÓBA OBRONY EGZYSTENCJI, JAK I WŁASNA BEZSILNOŚĆ. Zapuszczeni umysłowo usiłują tu i ówdzie zdradzić swoje możliwości, nie jest to jednak łatwe, toteż – mimo ambicji, w tym również artystycznych, pozostają na dole, na asfalcie bezmyślności i frazesu.

Kwartet aktorów – tu pokazanych fragmentarycznie i prywatnie – wymaga innego typu wrażliwości scenicznej. Już sam fakt, że niektórzy aktorzy mają tu grać aktorów – mówi za siebie: umowność umowności pozwala tu na daleko swobodniejsze traktowanie ról, gdyż aktor grający aktora może po prostu grać siebie i nie będzie tu żadnego fałszu. Najtrudniejsze zadanie stawia autor przed AKTOREM DRUGIM, który na codzień ma być człowiekiem zwykłym, stereotypowym, a w spotkaniu z NIA musi pokazać siebie w innym, ciekawszym świetle i to za pomocą za ledwie kilku zdań.

Obie osoby górnych rejonów, właściwie samozwańcy, ale uznani przez innych za przywódców duchowych, oparte są na rolach bogato zróżnicowane. Prototypem dla obu tych postaci mogą być wszelkie postacie wielkie lub uchodzące kiedyś za wielkie, w ich biografii aktorzy winni się rozczytywać jak zakonnicy w żywotach świętych. I TRAMWAJARZ, i STARZEC nie mogą się roztopić w wymyślonym przez aktora typie psychicznym, muszą być syntezą władców-arywistów, syntezą aż po karykaturę.

Obie dziewczyny – DZIEWCZYNA i MŁODA DZIEWCZYNA – muszą dobrze poznać całą sztukę, by umieścić w niej swoje role tak, jak sobie tego życzy autor. Przede wszystkim DZIEWCZYNA

nie może b
psychiczneg
W wyborze
szły w kieru
(przy pozori
wmawiają s
poza (ogran
jego istnien
dzy i siły, kt
tacja nie m
trudnej do
Mimo że ic
cie rzeczy s
Inaczej ma
istotną czę
które ponos
rozwoju psy
Niema rola
gdyż w tej



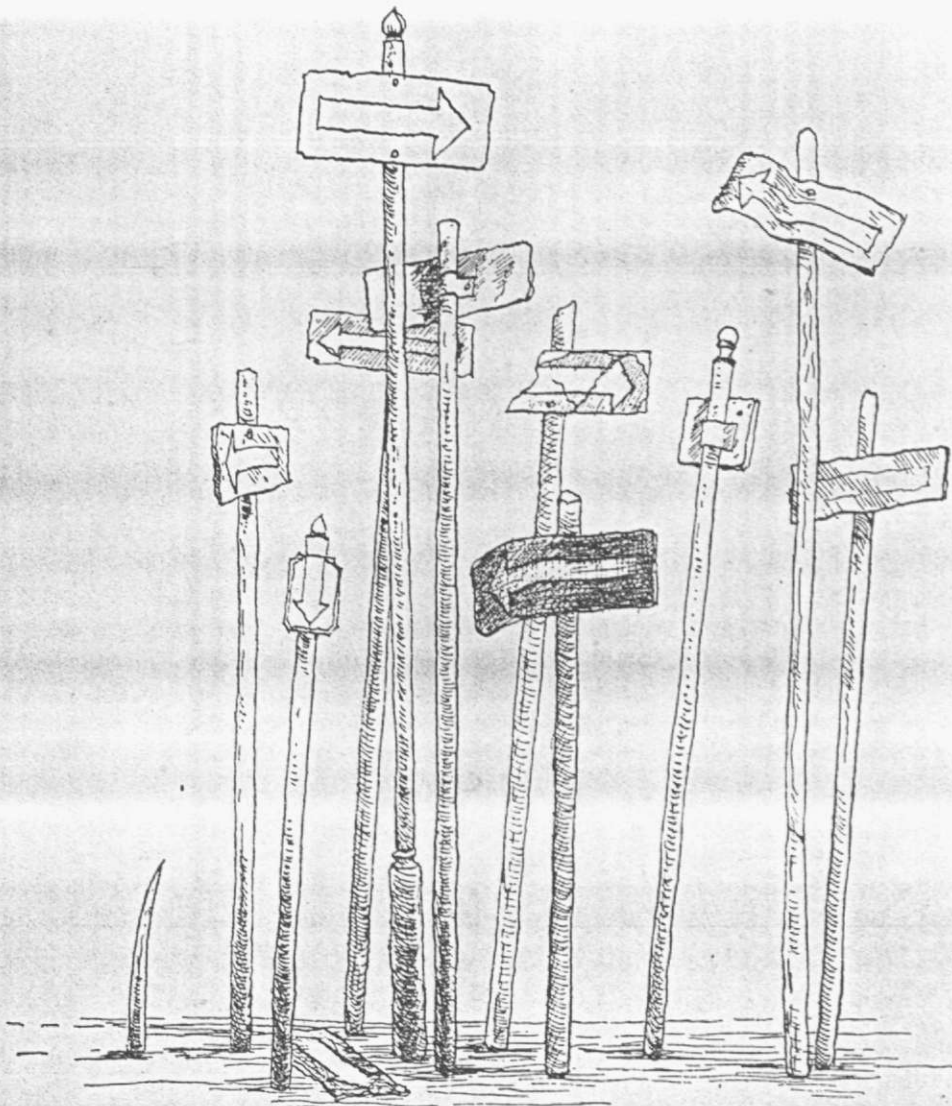
nie może brać pod uwagę wewnętrznego prawdopodobieństwa psychicznego, gdyż coś takiego w ogóle tu nie istnieje (...).

W wyborze sylwetek sześciu FIGURANTÓW ambicje autora poszły w kierunku wydobywania z nich maksimum aberracji psychicznej (przy pozornej normalności). Są to dość dziwne postacie, które wprawiają siebie w obliczu zmian nowe funkcje. Nie mogąc wyjść poza (ograniczone) ramy swoich osobowości, upatrują sens swojego istnienia w pokornym, niemal religijnym poddaniu się władzy i siły, którą ona (rzekomo) dysponuje. Ich hołdownicza akceptacja nie ma w sobie nic demonicznego, są jakby pod wpływem trudnej do określenia, ale bardzo silnej narkozy duchowej.

Mimo że ich losy są podobne, nie tworzą społeczności: w gruncie rzeczy są to zagorzali egoiści.

Inaczej ma się rzecz z FANATYKIEM, która ma w ręku już dość istotną część władzy i w swoim zakresie robi co chce. Fiaska, które ponosi, pochodzą z jego własnej winy, z zupełnego niedorozwoju psychicznego.

Niema rola WIOLONCZELISTY wydała się autorowi potrzebna, gdyż w tej sztuce słowa i zdania dominują, od słów (niepotrzeb-



nych) aż się roi, a każdy ma tu własne zdanie (na ogół mało istotne). Wiolonczelista spełnia tu rolę biernej ofiary.

I wreszcie: ONA – piękna, mądra, wyjątkowa. Postać ta musi być i zagadkowa i wyraźna; w tekście sztuki jest to wyraźnie powiedziane. Tu można tylko dodać o konieczności wyodrębnienia tej postaci z grona wszystkich pozostałych; musi ona mieć w sobie wiele ciepła i uroku, musi być postacią w tej sztuce najsympatyczniejszą. Jej tragedia powinna w sztuce oddziaływać najsilniej.

W całej sztuce akcję przesłaniają dialogi, owa wieczna gadanina (Heideggerowskie **Gerede**), troska o coś, lęk przed czymś, udana wesołość i bezsensowna polemika. Czasem tylko dochodzi do starć, które w tej sztuce muszą być eksponowane, jako że tylko punkty kulminacyjne sztuki są tak rozłożone, by nie przesłaniały rzeczy tu zasadniczej, owej enigmatycznej atmosfery życia z pozoru normalnego – jednakże w świecie bynajmniej nie normalnym. Konwersacje dialogowe i spory sprowadzają sztukę do codzienności, niezwykłość – tak pożądana w teatrze – pojawia się dopiero wówczas, kiedy w grę wchodzi duchowe tajemnice życia. Aby ową niezwykłość otrzymać potrzebne jest przenoszenie sztuki w inny klimat, co za pomocą scenografii, oświetlenia i muzyki jest możliwe. Współczucie, zwątpienie, uświadomienie sobie bezsensu egzystencji, zagrożenie, załamanie duchowe zawarte jest w tekście sztuki, ale wypunktowanie tego tekstu możliwe jest tylko dzięki klimatowi, dzięki atmosferze, w jakiej się to wszystko odegra.

Wskazówki szczegółowe: **jak grać tę sztukę**. Naturalnie: świadomie, z dystansem i dyscypliną w partiach, które są funkcjonalne (np. w takich, które odsłaniają trywialność egzystencji kwartetu (A, B, C i D), a także w fragmentach, których tematem jest przemoc, kłamstwo itp.). Ale: poetycko i barwnie w tych partiach sztuki, które wykraczają poza rzeczywistość codzienną. W sztuce istnieją dwa bieguny: (rzeczywista i udawana) wzniosłość oraz (rzeczywista i udawana) wulgarność. Przykładów na wszystkie cztery formy znajdzie reżyser w sztuce pod dostatkiem. Kiedy pewne postacie sztuki schodzą do wierszowania i dość prymitywnego sporu, podbarwionego pochlebstwem i pogardą, otrzymujemy ekstrakt udawanej wulgarności: takie dialogi nie zdarzają się nigdy, ale tylko dlatego, że ich nie słyszymy. Natomiast to, co ludzie myślą o sobie, jak się wobec siebie nawzajem zachowują, to wszystko zdarza się dość często. Autor posłużył się zdegradowanym dialogiem wierszowanym nie w celu humorystycznym, choć humor pojawi się tu i tak, lecz w celu wykazania, że za „wdzięczną” formą może się kryć treść prostacka i ordynarna (przypomnijmy sobie choćby tylko pogardliwy sposób wysławiania się arystokratów: urękawiczone chamstwo widoczne było tam jak na dłoni). Czy potęgować trywialność myślenia postaci przez ubiór i zachowania — to już kwestia smaku reżysera i aktorów. Sądzę, że generalnie nie jest to potrzebne, natomiast w szczegółach mogłoby takie wypunktowanie przez ubiór i zachowanie dać wcale dobre rezultaty. Szara codzienność, banał, wulgaryzmy leksykalne i frazeologiczne powinny aż nadto wystarczyć do ukazania

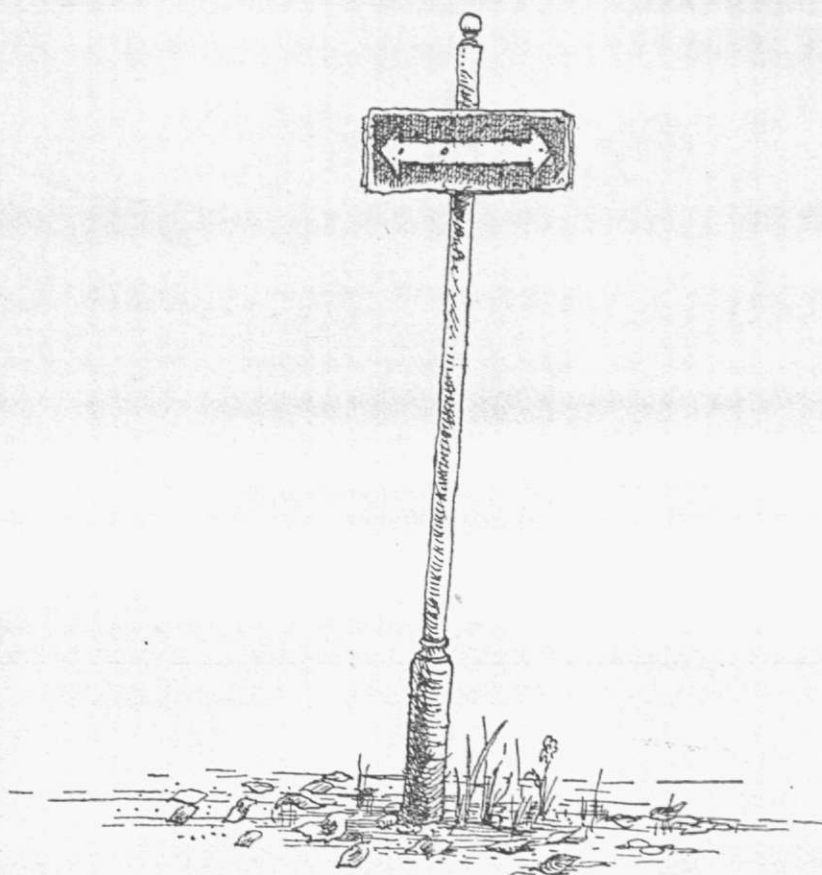
dna duch
publiczno
łaby więk
jest tu ce
zwłoszczo
go zaryso
waniem i
Złamanie
nym part
rywa ją c
ich sytuac
Co tworzą
my. Nie
wych, nie
nymi. A
konflikty
właściwie
nie przes
zanych p
niach —
może oka
niezwykle
nąc efekt
ki zależy
ności roz

ogół mało
 ac ta musi
 raźnie po-
 drębienia
 nieć w so-
 ce najsym-
 lać najsil-

dna duchowego większości bohaterów. Ale być może dzisiejszej publiczności trzeba „pomóc”, wówczas gra kontrastami stworzyłaby większą czytelność sztuki. Jednakże nie jej jednoznaczność jest tu celem autora, lecz panoramiczność. Stąd konieczność – zwłaszcza w momentach wejścia poszczególnych postaci – ostrego zarysowania każdej sylwetki, być może właśnie również zachowaniem i ubiorem.

Złamanie schematu akcji dramatycznej przez obce naturalistycznym partiom sztuki wizje odświeża sztukę, ale jednocześnie odrywa ją od formy tradycyjnej. Wzajemny stosunek postaci sztuki, ich sytuacja w sztuce tłumaczą się tylko transcendentnie.

Co tworzy fakt, że te postacie spotykają się ze sobą? Nie wiemy. Nie ma tu żadnych mechanizmów społecznych czy obyczajowych, nie ma żadnych powodów owych spotkań, poza zewnętrznymi. A jednak spotkania te są ważne, tworzą coraz to nowe konflikty (różnej wielkości, naturalnie) i – co tu kryć – stanowią właściwie o sztuce, o owym dramacie bez akcji, który mimo to nie przestaje być dramatem, może dlatego, że tyle tu nierozwiązanych problemów i niespodziewanych zwrotów. W tych spotkaniach – już na scenie, nie w czytaniu sztuki – każdy szczegół może okazać się ważny, należy więc sztukę przeczytać i zagrać niezwykle uważnie, dokładnie. Tylko w ten sposób można osiągnąć efekt i teatralny i myślowy. Dramaturgiczna użyteczność sztuki zależy tu w prostej linii od wkładu pracy, pomysłowości i trafności rozwiązań szczegółowych. Sztuka wymaga około 60 prób.



świado-
 kcjonalne
 kwartetu
 jest prze-
 partiach
 W sztuce
 łość oraz
 wszystkie
 edy pew-
 nitywnego
 zymujemy
 rzają się
 st to, co
 chowują,
 degrado-
 ym, choć
 wdzięcz-
 ypomnij-
 ę arysto-
 c na dło-
 biór i za-
 ądze, że
 ach mo-
 ac wcale
 leksykal-
 ukazania