

Henryk Izidor Rogacki

Opisać reżysera. Do trzech razy sztuka...

Aktor – kapłan sztuki – według reporterów;
tępe bydło – według reżysera. Reżyser –
człowiek, który uczy tego, czego sam nie
umie.

Teatralna encyklopedia kieszonkowa,
„Liberum veto” 1903 nr 9

W ostatnim numerze Tygodnika „Pion” z 1937 roku ukazała się „fantazja krytyczna” Ludwika Frydego zatytułowana *Mit teatru*. Jej tezą było twierdzenie, że na przełomie stuleci „teatr (...) stał mitem aktora”, w przyszłości będzie podporządkowany „mitowi poety”, aktualnie zaś konstytuowany jest „mitem reżysera”. Tego, który kieruje „całym przedstawieniem”, jest „organizatorem wrażeń, konstruktorem efektów scenicznych” narzucającym „tendencję społeczną”, dozującym „środki agitacji” i stymulującym „prądy zbiorowego wzruszenia”¹.

W tym samym czasie nasz Wydział skupiał tych, co byli świadomi, że teatr „jest to sztuka suwerenna, samoswoja, do niczego niepodobna, art. of the theatre Edwarda Gordona Craiga, teatr zinstrumentalizowanych, zharmonizowanych elementów ruchu, teatr, w którym ruchem jest głos, rytm słów, światło, kolor, teatr z istoty swej muzyczny, który ten niepohamowany, buntowniczy i genialny Anglik, wywodzący się z linii Byrona, Wilde’a i Joyce’a, nazywał a living theatre.” „[...] wszyscy wierzyli, że nowoczesność polega na poszukiwaniu tego, co teatralne, że teatr nie jest wagnerowskim zlepkiem wielu sztuk ale sztuką samoistną i integralną, że kapłanem, czy, jak kto chce, mistrzem tej sztuki jest reżyser”².

¹ L. Fryde, *Mit teatru. Fantazja krytyczna*, „Pion” 1937 nr 51/52.

² H.I. Rogacki, *Wydział Sztuki Reżyserskiej w przedwojennym PIST. Opowieść o rajach utraconym*. Tekst wygłoszony na konferencji jubileuszowej w Akademii Teatralnej, Warszawa 2004.

Ludwik Fryde dostrzegając maksymalną teatralizację historii współczesnej – „tworzącej – pisał – z pogańskim rozmachem nową epokę dziejową” – tak jak gdybyśmy z przepychem i pompą organizowali „jakieś gigantyczne widowisko teatralne” – powiadał nawet, że reżyser „zeszedł ze sceny, wyszedł z teatru, wstąpił w życie. I stał się... g ł ó w n y m t w ó r c ą h i s t o r i i”³. To ostatnie mniemanie okazało się złudzeniem dziejowym. Gorzkim. Artysta teatru przegrał z historią, nie stworzył jej a został przez nią zdominowany. Druga wojna światowa była cezurą cywilizacyjną i kulturową. Kiedy opustoszałe wcześniej teatry znów zapełniły się publicznością, to głównym nośnikiem ich awangardowości (estetycznej, intelektualnej, ideowej) okazywała się literatura dramatyczna. Konsekwentnie, od egzystencjalistów do teatru absurdu.

Skutki tego kryzysu kultury, na gruncie refleksji o sztuce reżyserii, w sposób frapujący bada i przedstawia *Paradoks o reżyserze* Edwarda Csato (Warszawa, 1970) – brulion traktatu o reżyserii teatralnej, obmyślanego w okresie, który zdaniem autora – wróżył zachwianie się jej pozycji, zdobytej dzięki reformom teatralnym i dzięki postulatam, jakie dotychczas stawiano tej sztuce. Wydawało się to skutkiem zaburzenia równowagi pomiędzy różnymi elementami teatru – literaturą, aktorstwem, scenografią i inscenizacją.

Książkę Edwarda Csato zrobił Jerzy Kreczmar. Z blisko dwustu felietonów z lat 1959–1968 wybrał 70 tekstów, które sproblematyzował i usystematyzował chronologicznie. W porządkującym pojęcia wstępie, Kreczmar określił inscenizację jako pojęcie szersze od reżyserii i zdefiniował ją jako „działalność zmierzającą w określonym miejscu i czasie do wykonania i zestrojenia różnych elementów mających stanowić w rezultacie interpretację sceniczną danego utworu”⁴.

³ L. Fryde, op. cit.

⁴ J. Kreczmar, *Wstęp do: E. Csato, Paradoks o reżyserze*, Warszawa 1970, s. 6–7.

„Inscenizator – twierdził z kolei sam Csato – to artysta, który w oparciu o tekst komponuje całość widowiska teatralnego”. „Inscenizacja znaczy tyle, co dostosowanie do wymogów sceny takich utworów dramatycznych, które z jakichś względów tym wymogom nie odpowiadają”⁵. I dodawał, „że każdy ma prawo do wszystkiego, za co gotów jest ponieść odpowiedzialność”⁶.

Traktując z sympatią niegdysiejszą rewoltę teatralną Csato pisał: „Przed kilkudziesięciu laty kilka wybitnych osób, zajmujących się sztuką sceniczną, wyraziło pogląd, że teatr jest sztuką samoistną, odrębną od literatury, »autonomiczną«”. „Owe wybitne osoby sprzed pół wieku [...] marząc o autonomii teatru, starały się jednocześnie przeciwstawić tzw. teatrowi literackiemu, który za swe zadanie uważa sceniczne ucieleśnianie tekstów dramatycznych. Starąły się od niego uciec, przywołując do pomocy pantomimę, usiłując wskrzesić komedię dell’arte, sprzymierzając się z różnymi sztukami Nieliterackimi”⁷. Tyle, że z uporem godnym być może lepszej sprawy, autor *Paradoksu o reżyserze* postulował traktowanie dawnego buntu teatralnego jako ogniwa i elementu zintegrowanego procesu kreacji nowoczesności.

„Teatr to ruch, światło, ekspresja gestu, kompozycja obrazu scenicznego – głosili zwolennicy teatru wyzwolonego – fabuła literacka jest w teatrze jedynie pretekstem dla twórczości reżysera i aktorów. Ale przecież w tym samym czasie również pisarze uważali, że fabuła nie jest najważniejsza. Kompozycja ruchu, światła, ekspresji mowy, intonacji stawała się w modernistycznej poezji i prozie czynnikiem nierównie ważniejszym, niż fabularna narracja. Potem przyszedł futurizm, dadaizm, surrealizm. [...] Po zdyskredytowaniu fabuły rozpadowi uległy przedmioty. Teraz już za „literaturę” w obrazie uważano niejednokrotnie wszelki element przedstawiający. A wreszcie osobowość ludzka rozszczepiła się

⁵ E. Csato, *Paradoks o reżyserze*, Warszawa 1970, s. 34–35.

⁶ Ibidem, s. 94.

⁷ Ibidem, s. 69.

na impulsy, refleksje, nastroje. Po swojemu robią to Beckett i Ionesco, pod swojemu taszyści, ale w końcu jest to w jakimś sensie ich wspólna sprawa. Z fragmentów i rozpryskujących się szkiełek nauczono się budować nowe przedmioty, skonstruowane wg reguł tak zwanej „logiki artystycznej”. Gdzie – w teatrze, w poezji, w malarstwie. Wszędzie”⁸.

Paradoksy wynikające z procesu integracyjnego i niespodzianki wyrastające z sytuacji kulturowych przekonująco wytropił niezawodny Kreczmar: „Z jednej strony próbuje się odrzucać wszystko, co dały sztuce europejskiej cztery wieki kultury, zwracając się do dawnych form obrzędowych, gdzie potocznie upatruje się początki gry, z której wyrósł teatr, albo do współczesnych prymitywów, aby tam szukać emocji, które towarzyszyły ponoć widowiskom starożytnym, a zginęły dzisiaj, i które można spotkać jeszcze w ekstatycznych zabawach uprawianych przez ludy nie zdemoralizowane przez naszą cywilizację. Z drugiej – uciekając od gromkich recytacji i schematycznego gestu – sprowadza się akcję do form coraz bliższych życiu, a aktora pragnie się wychować na medium, które nie tylko głosem, okiem i gestem, ale całym organizmem potrafi imitować stany i procesy wynikające z rozwoju działania scenicznego. Wszystkie te próby nie potrafiły przerwać ciągłej ewolucji nowoczesnej formy teatralnej. Jest to od czterech wieków forma rozrywkowa, nie sakralna, i nie zanoszą się chyba na zmianę tej sytuacji. Ostatnie stulecie przez ścieranie się i przecinanie różnych tendencji wytworzyło bogactwo kształtów i odmian teatru: jedne odczuwamy jako źródła wyschnięte, inne jako jeszcze obficie bijące i mogące zasilić wodą prądy pożyteczne w naszej żegludze”⁹.

Najpiękniejszy jednak wniosek, który mu się wydał paradoksalny, sformułował w przywoływanej książce, Edward Csato, niczym glosę-sceptyka i wyznawcy: „Sztuka reżyserii polega na wznoszeniu przeszkód, na utrudnianiu.

⁸ Ibidem, s. 79–80.

⁹ J. Kreczmar, op. cit., s. 14–15.

Do zbudowania podobnego toru przeszkód potrzebna jest wyobraźnia twórcza i na tej drodze może objawić się w przedstawieniu [...] nowa wizja świata”¹⁰.

W roku 1982 w firmowanej przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe serii *Panorama Sztuki* ukazała się *Sztuka reżyserii* Zygmunta Hübnera. W tejże serii *Sztukę słowa* wydał Julian Krzyżanowski, *Sztukę dźwięku* Ludwik Erhardt, Piotr Biegański *Architekturę*, a Bolesław Michałek tom *Film sztuka w ewolucji*.

Hübner deklarował, że mógł się zająć inscenizatorem, artystą teatru albo reżyserem i że zdecydował się na tego ostatniego, bo „reżyseria obejmuje także film, telewizję, radio”¹¹. Nie ukrywał też zainteresowania reżyserią jako procesem twórczym, przygotowawczym, permanentną działalnością przywódczą, działaniem tworzącym bardziej tekst kultury niżli dzieło sensu stricto – gotowe, zmaterializowane przedstawienie. Skupienie się na spektaklu, jako wytworze sztuki reżyserii, zbliżałoby zdaniem Hübnera jej historię do ogólnej historii teatru. A Hübnera fascynował człowiek konstruujący coś z niczego, mistrz ceremonii, lider, nawet ktoś będący szefem rozrywek publicznych, jakiś współczesny odpowiednik ateńskiego Filostrata z szekspirowskiego *Snu nocy letniej*.

Referując w rozdziale *Rzut oka wstecz* dzieje tej przedziwnej profesji, autor wyznaczył precyzyjnie moment narodzin reżyserii nowoczesnej. Opowiedział się za faktem natury organizacyjnej, stanowiącym dowód profesjonalnego samouświadomienia, usytuowanym historycznie w roku 1913, a więc w chwili swoistego interwału cywilizacyjnego. Wolno rzec, iż wg Zygmunta Hübnera reżyseria nowoczesna urodziła się w momencie, gdy już zatonął *Titanic*, a jeszcze nie zabrzmiały „sierpniowe salwy” zwiastujące wojenne „samobójstwo Europy”.

„Kiedy w roku 1913 odbył się w Berlinie kongres reżyserski – pisał Hübner – wzięło w nim udział 400 uczestników. Referaty wygłosili m.in. Carl

¹⁰ E. Csato, op. cit., s. 21.

¹¹ Z. Hübner, *Sztuka reżyserii*, Warszawa 1962, s. 8.

Hagemann i Adolf Winds, obaj autorzy poważnych książek poświęconych sztuce reżyserii. Na tym kończy się prehistoria sztuki reżyserskiej, zaczyna się historia reżyserii współczesnej. [...] W tym samym jednak czasie niezależnie od przemian zachodzących w teatrze i całkowicie poza nim dokonywała się rzeczywista rewolucja, która dla dalszych losów sztuki reżyserskiej miała znaczenie niepomernie większe niż to, co działo się w samym teatrze. Został wynaleziony kinematograf. Pierwszy reżyser filmowy Georges Méliès, był człowiekiem teatru [...] teatru iluzji. [...] Wielki reżyser teatralny jest zawsze uboższym bratem byle partacza parającego się filmem. Nie powinien jednak zapominać, że na niego pada blask chwały, którą profesji zapewnił właśnie film”¹².

Z Hübnerowych stronic poświęconych prehistorii sztuki reżyserskiej łatwo wynotować nazwiska, które złożyć się mogą na poczet mistrzów ciągle chyba artykułującego się fachu. Będzie ich równo dwunastu. Shakeaspare, Molière, Voltaire, Bogusławski, Goethe, Charles Kean, Ibsen, Strindberg, G.B. Shaw, Chronegk, Heinrich Laube i Stanisław Koźmian. Nie oglądając się już za siebie Hübnerowy reżyser może teraz kolejno: czytać sztukę, ustalać obsadę, prowadzić próbę, zasiadać na widowni, wreszcie stawać za kamerą. Wszystkie te etapy, momenty, fazy i formy robienia czegoś, konstruowania pewnej rzeczywistości, materializacji idei, koncepcji czy zamysłu w materii sztuki nie znającej konceptualizmu, relacjonuje i analizuje Hübner piórem praktyka, którego doradcami, partnerami i mentorami są: Craig, Stanisławski, Brecht, Wajda, Swinarski, Szajna, Kantor, Jovet, Bergman, Copeau, Brook, Jean Renoir, Losey, Dejmek i Towstonogow. Ale przecież po drodze autor dyskretnie relacjonuje swoje życie w sztuce, w teatrze, filmie, telewizji, w dyrekcyjnych gabinetach i salach prób. Ten frapujący, zakamuflowany raptularz artystyczno-towarzyski, quasi pamiętnik konesera i erudyty, mistrza sztuki konwersacji i wszystkich odmian skutecznych gier międzyludzkich, staje się oto konkurencyjną warstwą

¹² Ibidem, s. 62–64.

rzeczywistości literackiej dla uczonego wykładu, błyskotliwego dyskursu i gawędy intelektualnej. A to wszystko , z całym, by tak rzec, dobrodziejstwem inwentarza, aż się prosi o jakieś glossy uczone, przypisy odsyłające do konkretnych, udokumentowanych zdarzeń i epizodów z biografii artystycznej Hübnera. Z drugiej zaś strony nieodpartym jest wrażenie, że *Sztuka reżyserii* mogącą być szkołą stylu i pisarskim wzorcem należy, tak naprawdę, do literatury mówionej. Nie, nie jako postzapis, chyba jako literacki projekt wypowiedzi werbalnej. Jako projekt wykonawczy, zadanie aktorskie, rola. Oczywiście dla wymarzonego, niepowtarzalnego wykonawcy. Rzecz prosta dla samego Zygmunta Hübnera. A jeśli to złudzenie, niech je tłumaczy fakt, że miałem szczęście być jego studentem. Co tu ukrywać, zazdrośnie zasłuchanym!

W 2010 roku, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego wyszła *Reżyseria teatralna* Wojciecha Szulczyńskiego – reżysera, teatrologa i scenarzysty, wychowanka reżyserii krakowskiej, dedykowana pamięci Konrada Swinarskiego – absolwenta naszego Wydziału Reżyserii. Rzec opiniował do druku prof. Jan Michalik. Książka powstała jako odpowiedź na pytania studentów Wiedzy o Teatrze i Teatrologii UJ, z którymi Szulczyński od ponad ćwierć wieku pracuje na co dzień, wykładając i reżyserując w przyteatrolologicznym, uniwersyteckim teatrze. Książka rozważa problematykę „reżyserii artystycznej”.

Rozumie ją Szulczyński „jako dążenie artysty do zrealizowania określonej »wizji« przedstawienia przy użyciu wszelkich dostępnych środków wyrazu”¹³. „O reżyserii artystycznej możemy mówić jedynie w wypadku, gdy reżyser świadomie wciela określona koncepcję estetyczną w życie, jego działanie zaś zawiera w sobie jednocześnie imperatyw poznawczy. Stąd konieczny związek reżyserii artystycznej z aktualnymi konwencjami estetycznymi danej epoki i głównymi nurtami filozofii, które stanowią niezbędne jej podglebie”¹⁴. „Ażeby móc

¹³ W. Szulczyński, *Reżyseria teatralna*, Kraków 2010, s. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 18.

uprawiać reżyserię artystyczną – twierdzi Szulczyński – trzeba zachować ów specjalny stan otwartości umysłu i serca, a także artystyczną samodzielność i niepodległość¹⁵.

Szulczyński przypomina, że „do końca XIX wieku traktowano tekst jako podstawowy i najistotniejszy składnik sztuki teatralnej”. I dodaje „decyzja o podjęciu pracy nad danym tekstem dramatycznym jest jedną z najważniejszych decyzji reżysera¹⁶. Interpretację tekstu poprzedza stricte spektakularny etap jego przedzrozumienia, a sama czynność i akt interpretacji wykorzystywać mogą narzędzia i metody oferowane przez: psychoanalizę, fenomenologię, marksizm, antropologię, egzystencjalizm, strukturalizm czy hermeneutykę¹⁷.

Dwie zasadnicze części książki to: *Rys historyczny* i *Zagadnienia praktyczne*. *Rys historyczny* od antyku do wieku XX dopełniony jest uzupełnieniami, wzbogaconymi o nieoczekiwane dopiski i exempla, dopełniającymi otwartą strukturę wywodu. *Zagadnienia praktyczne* – od pracy z aktorem nad rolą, do kompozycji i rytmu przedstawienia – mają charakter instruktażu, a także niezbędnika erudycyjno-informacyjnego. Ta pełna cytatów z bardzo różnych źródeł część pracy jest ciekawie skomponowaną wersją, czy lekcją, wypisów z ksiąg użytecznych i niegdysiejszego zbioru potrzebniejszych wiadomości. Ona też komplementuje i z góry nobilituje potencjalnego czytelnika *Reżyserii teatralnej*.

Największą wszakże ozdobą uczonej książki Szulczyńskiego jest zawarta w niej propozycja kanonu arcydzieł teatralnych, dzieł wzorcowych, znamienych i mistrzowskich. Są one opisane, zdokumentowane, zinterpretowane. Na ten zbiór składają się teksty o 16 inscenizacjach 12 tytułów, przedstawiające kolejno: *Oresteję* P. Steina (1980), *Medeę* Franka Castorfa (2009), *Historję o chwalebnym*

¹⁵ Ibidem, s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 24.

¹⁷ Ibidem, s. 33–35.

Zmartwychwstaniu Pańskim K. Dejmka (1962), *Hamleta* P. Brooka (2000), *Grzegorza Dyndalę* R. Planchona (1958), *Fausta* P. Steina (2000), *Dziady* S. Wyspiańskiego (1901), L. Schillera (1934), J. Grotowskiego (1961), K. Dejmka (1967) i K. Swinarskiego (1973), *Hedwę Gabler* I. Bergamna (1968), *Czajkę* J. Grzegorzewskiego (1979), *Umarłą klasę* T. Kantora (1975), *Księcia niezłomnego* J. Grotowskiego (1968) i *Wiśniowy sad* J. Jarockiego (1975).

Kanon obejmuje przedstawienia z lat 1901–2009. Jego cechą jest też europocentryzm repertuarowy i realizacyjny. Najczęściej przywoływani w całej książce autorowie i postacie to: Peter Brook, Jerzy Grotowski, Patrice Pavis, Konstanty Stanisławski, Konrad Swinarski i William Shakespeare.

Ostatni akapit śmiałej syntezy Wojciecha Szulczyńskiego mówi, co prawda, o masowym odpływie z widowni teatralnych publiczności tzw. inteligentkiej, a więc najcenniejszej dla teatru, ale ostatnie zdanie głosi, iż „wzrastająca presja wykształconych elit zjednoczonej Europy powinna spowodować, w niedługim czasie – zmiany umożliwiające restytucję opisanego w książce fenomenu reżyserii artystycznej”¹⁸.

Jeśli przewidywania się sprawdzą, to mimo wszystko, trzeba będzie całkiem po nowemu opisywać reżyserię! Zaczynając, być może, od przedstawienia konceptu organizującego strukturę i przekaz komunikatu artykułowanego przez widowisko teatralne. Oczywiście odmienne i pociągające¹⁹.

¹⁸ Ibidem, s. 352.

¹⁹ Por. T. Szczepanek, *Teatr posthistoryczny, czyli co sprawia, że dzisiejsza sztuka jest tak odmienna, tak pociągająca*, w: „Aspiracje” 2014 nr 3.