

389

W PRACY reżysersko-scenograficznej posługuje się doświadczeniami z warsztatu malarza. Łączenie tych dyscyplin daje swobodę wypowiedzi twórczej, możliwość integracji środków wyrazu. Wyobraźnia natomiast upoważnia do przekraczania bariery schematów, „typ” wyobraźni określa epokę artysty. Przestrzeń sceniczna zmienia się, a jej funkcja poszerza. Nie służy tylko jako teren akcji — mieszkanie lub plener — ale może być przestrzenią opustoszałą typu otwartego lub zamkniętego, aktywną lub pasywną, wartością plastyczną, tworzącą ciągłe zmiany i różną aurę przedstawienia. Ingerując w akcję, zagęszcza dramaty towarzysząc na zasadzie obcości, określa stosunki między czołwkiem, a otaczającym go światem. Przestrzeń ta nie ma cech dekoracji architektoniczno-fragmentarycznej, ilustracyjnej, ale staje się materiałem teatralnego procesu. Odrębny świat sceny jest tutaj wypowiedziany znakami plastycznymi i działaniami scenicznymi, które nie imitują życia dosłownie. Nie jest też zawężony miejscem określonego czasu i faktu, ale uniwersalistycznie poszerzony.

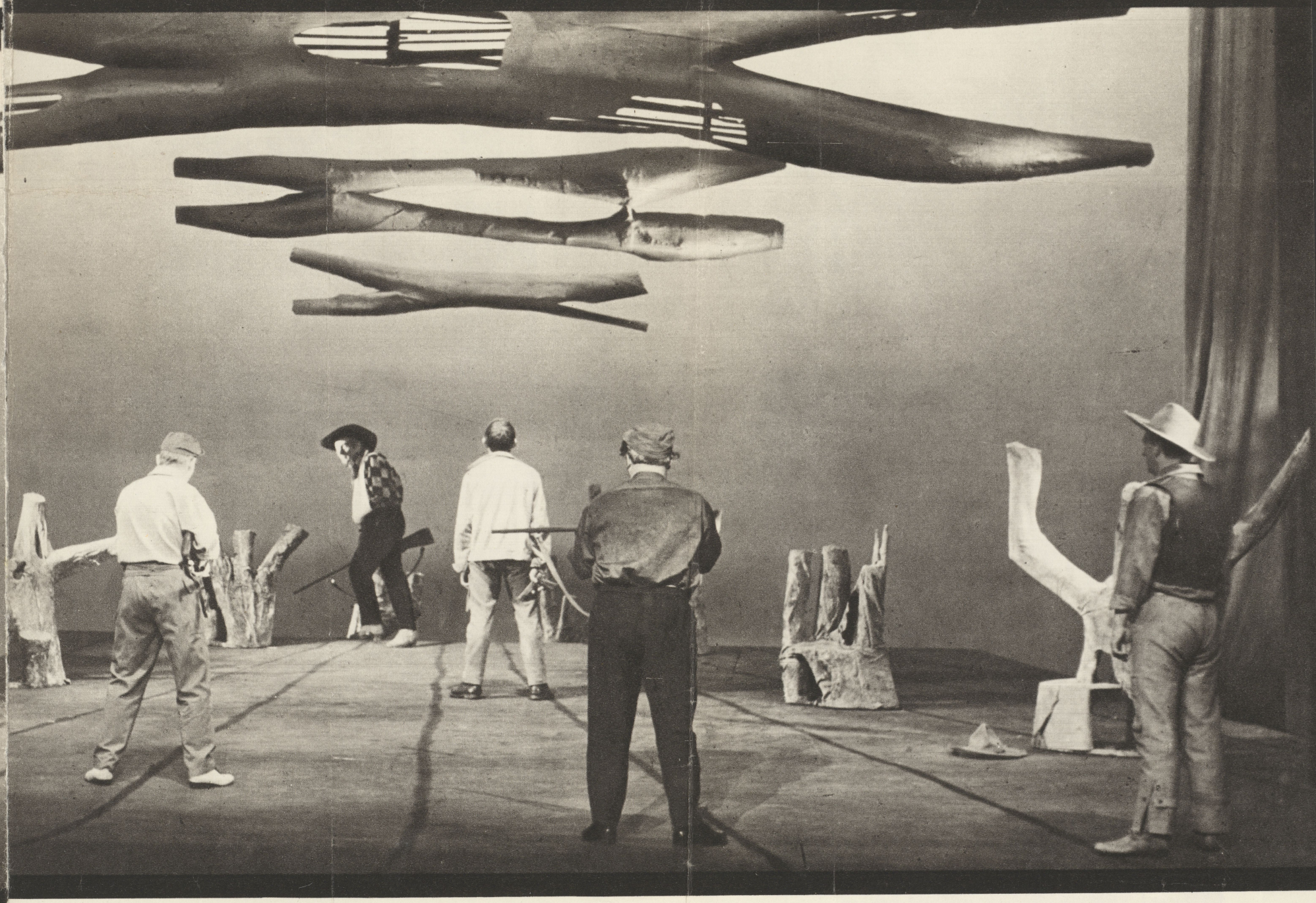
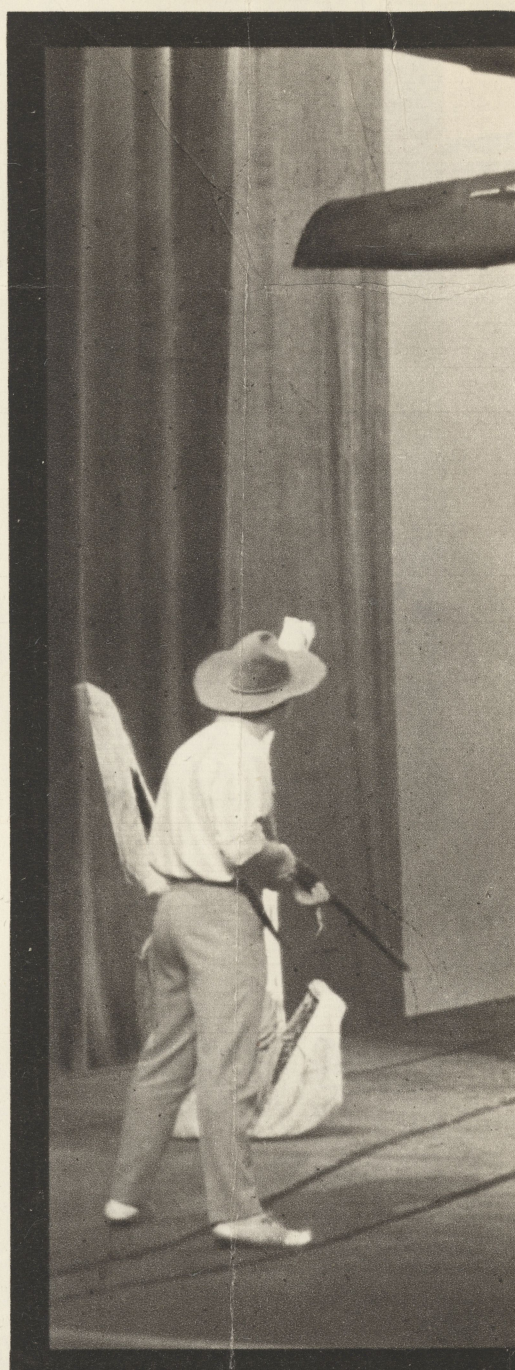
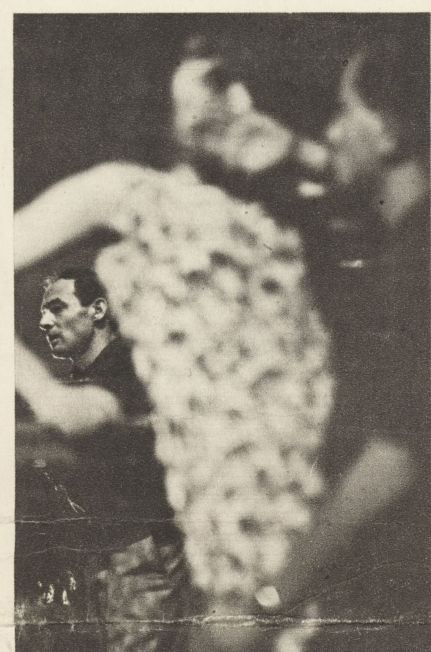
Służy sprawom idei, a nie dokumentowi historycznemu. Odkrywanie dalszych rejonów świata odbywa się w całościowym przeobrażeniu sceny, wybiega poza fragmentaryczny iluzjonizm, poza interpretację i pastiche. Sięganie do struktury zjawisk naszego życia dotyczy warstw wewnętrznych dramatu, rozstrzyga się poprzez przenikanie osobowości realizatora w dramat sceniczny. W montażu środków przeciwstawnych upatruję wyraz współczesności. Przenikanie wartości obrazu na scenę wiąże się tutaj z nowym pojęciem rekwizytu teatralnego. Jego rola nie odnosi się wprost do nazwy tego przedmiotu, nie wymaga do słownego wytłumaczenia. Przepięcie, zawieszony nad głowami formy — „nie samoloty”, „nie chmury” w *Myszach i ludziach* J. Steinbecka ukazują postacie w przestrzeni prowadzącej w niewiadome. Podobnie w *Dziadach* A. Mickiewicza, gdzie horyzont zamyka scenę „bez wyjścia”, by równocześnie poprzez formy abstrakcyjne i ich ładunek treściowy, uniwersalistycznie ją poszerzyć — otworzyć. Wielka Improwizacja w *Dziadach* ukazuje aktora na szcze-

„MYSZY I LUDZIE” Steinbecka na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie. „Nie samoloty”, „nie chmury” Józefa Szajny... ukazują postacie w przestrzeni prowadzącej w niewiadome

Foto: Adam Drozdowski

blach drabiny-toru, przebijającej horyzont teatralny. Rekwizyt może stać się dekoracją lub być jej częścią, zastępować umeblowanie. Jego zastosowanie w jednym przedstawieniu może być różne. Zamiast separatu w *Wariacie i zakonnicy* Witkacego jest ściana okalająca bohatera z towarzyszącymi mu we wnękach przedmiotami, duża ruchoma podglądająca głowa, samoczynny stary zegar z wybebeszonym mechanizmem i kołyszący się znak plastyczny, nieokreślonej formy biologicznej. Rozhuśtana lampa i wzmocniony stukot zegara odpowiadają narastającej emocji monologu „wariata”. Dookreślają ją nie wprost, ale w sposób aluzyjny. Działając na zasadzie „psychogramów” rekwizyty te sięgają do warstw wymykających się często bezpośrednim kryteriom racjonalnym, działają sumą napięć.

JÓZEF SZAJNA. SCENOGRAF I REZYSER: „DZIAŁANIA SCENICZNE ZASTĘPUJĄ FABULE TEATRALNĄ. SĄ MONTAŻEM ZDARZEŃ SCENICZNYCH. ICH MECHANIKA JEST ZDZERZENIEM. ZDZERZENIA ELEMENTÓW OBCYCH SOBIE ZWIĘKSZAJĄ ZASIĘG EMOCJI, OBCIE SĄ METODZIE ILUSTRACJI — WYJAŚNIANIA TEKSTU”



JÓZEF SZAJNA

MATERIA SCENY

Magia przedmiotów zużytych — martwych, daje efekty zaskoczenia, szkodzi sposobem zastosowania, drażni i niepokoi wyobraźnię. W *Śmierci na gruszy* W. Wandurskiego przebiegają scenę i zderzają się z sobą kółka rowerowe. Prowadzone światłem skrzyżowanych reflektorów pomnażają zgiełk wojny. Rury od starego piecyka, uszkodzone manekiny i turkot żelaznych taczek w *Pustym polu* T. Holuja zastępują dekorację obozu koncentracyjnego, koczują się z piecami krematoriów. Wprężnięte w akcję taczki zmieniają swoje funkcje mechaniczne. Są elementem pracy, odwrócone, ze świeczkami, są grobami, w czasie pogrzebu wiążą się w kondukt. Podwieszono rozprute sienniki w *Rewizorze* M. Gogola są mieszkaniem prowincjonalnych elegantów, a blaszane sedesy zastępują fotele. Wypalony horyzont pełen otworów w *Orestesie* Ajschylosa, opadające zasłony w *Antygonie* Sofoklesa, pakuły, gesta ociekająca farba, darte płótno, stara cerata i skóra stają się tworzywem, awansują do rangi środków, działają materia, konkretem przedmiotu, pustką otworów.

Zdjęcia:
EUSTACHY KOSSAKOWSKI

Światło buduje przestrzeń sceniczną, prześwieca przedmioty od tyłu. Stwarza klimat sceny niepodobny do zjawisk naszego dnia i nocy. Służy jako ważny czynnik ekspresji. Przekształca scenę na oczach widza, zmienia jej wymiary i obraz plastyczny. Formy spreparowane z siatek, tworzyw sztucznych i metali umieszczone za rzadką tkaniną horyzontu są wydobywane lub wygaszane reflektorami. Ich światło zmienia na oczach widza okoliczności, określa czas, gdy jest statyczne, przemieszczając się może niwelować dymensje czasu. Zastępuje zmianę dekoracji, a nie rozбивa jedności sceny.

Działania sceniczne zastępują fabułę teatralną, są montażem zdarzeń scenicznych, ich mechaniką jest zderzenie. Zderzenia elementów obcych sobie zwiększają zasięg emocji, obce są metodzie ilustrowania — wyjaśniania tekstu. Na styku dwóch zderzeń powstają reakcje — zjawiska często nieuzmysłowione, a przeżywalne. Teraz wyzwolone sugerują znaczenia — łączą widzenie re-

trospektywne z widzeniem adaptatora. Momentem wyjściowym do działań teatralnych są obrazy sceniczne z aktorami. Odnoszą się one do sytuacji poprzedzającej akcję dramatu, pełnią rolę wprowadzenia. Ich statyczność polega na powtarzalności ruchu, często regularnym, mechanicznym, niekiedy zwolnionym, nużącym lub monotonnym. Obrazy te nie zdradzają następstw, ustępują w miarę rozwijania się akcji, wówczas przechodzą w sceny symultaniczne. Wspomaga je światło, dźwięk, a czasem nakładający się ruch dekoracji (*Rewizor*, *Puste pole*). Wylaniają się również z działań, czasem są ich przedłużeniem — chwilą. Ukazują życie w jego równoczesnej wielopłaszczyznowości, odsłaniają jego automatyzm, ujawniają złożoność zjawisk. Są widzeniem z różnych perspektyw jednocześnie, pozwalają na zbliżenia lub oddalenia przedmiotu zainteresowań, postać ukazują od jej środka. Spontaniczność sąsiaduje tu z oszczędną dyscypliną, cisza z chaosem i zgiełkiem. Nagle zatrzymanie ak-

cji, przedłużenie gestu odsłania słowo, „zwalnia” aktora od otoczenia. Pozwala mu na izolację wewnętrzną i wystrza jego środki ekspresji. Kontrast elementów i ich zmienność rozładowuje napięcie, wyzwala element zabawy, przenosi widza bezpośrednio w klimat groteski, żartu. „Dzianie” się sceniczne odnosi się do elementarnych — podstawowych odruchów i czynności ludzkich, gdzie tragizm i komizm uzupełniają się wzajemnie.

Głębie ciszy, powolnego jedzenia, zespołowego stania i oczekiwania rozrywają odgłosy spadającej kropli wody. Bandażowanie chorej krowy i równoczesne bandażowanie człowieka w *Pustym polu* graniczą z samoudręczeniem. Naturalność sąsiaduje tu ze sztucznością, walka z biernością, strach z życiem, śmierć ze spokojem. W strukturze tego teatru słowo żyje jego równoczesną wielością. Wydzielone formą deklamacji staje się puste. Ten bardzo ważny środek przekazu jest podpo-

rządkowany kreowanej postaci. Jej kostium nie pretenduje do reprodukcji dokumentu historycznego. Nie jest też jego stylizacją. Służy ekspresji a nie dekoracyjności. „Codzienna” sukienka czy ubranie nie znajdują tu zastosowania.

Budna szara postać Kalibana w *Burzy* W. Szekspira jest zdeformowana nalepionymi narostami z plastyku. Szczątkowość kostiumu, komponowanego z błyszczących guzików i dartych worków, szpilek, papierów wiązanych sznurkami, kontrastuje z odsłoniętym ciałem aktora, z jego twarzą i charakterystyczną białoczarzą, gdzie twarz działa maską.

Realizm konkretny scenicznego używany integracją różnych środków stwarza specyfikę napięcia emocjonalnych. Metoda zdarzeń sięga struktury zjawisk naszego życia, poszerza wyobraźnię widza, kształtuje jego światopogląd. Sposób wytwarzania tej materii wiąże z założeniami artystycznymi „Teatru Ludowego” w Nowej Hucie, z jego funkcją poznawania świata.