

1. 52. 244

BIBLIOTEKA REDUTY L. 6
ODCZYTY O TEATRZE



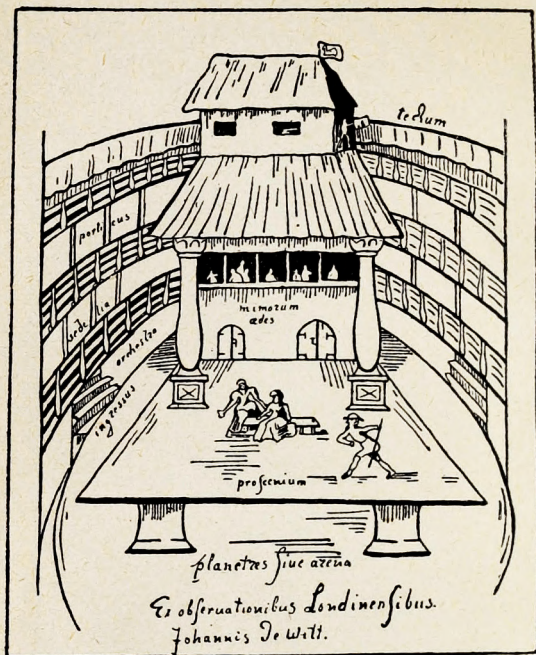
DR. ANDRZEJ TRETIK
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego

ŚRODKI ARTYSTYCZNE
SCENY SZEKSPIROWSKIEJ

WARSZAWA 1925
WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
PRZYJACIÓŁ REDUTY

ŚRODKI ARTYSTYCZNE SCENY SZEKSPIROWSKIEJ

Druk. L. Wołnicki, Poznańska 29, tel. 137-00



Rysunek teatru „Pod Łabędziem“
Jana de Witt'a (z lat 1595—1599)

BIBLIOTEKA REDUTY L. 6
ODCZYT Y O TEATRZE

DR. ANDRZEJ TRETIAK

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego

ŚRODKI ARTYSTYCZNE
SCENY SZEKSPIROWSKIEJ

WARSZAWA 1925

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
PRZYJACIÓŁ REDUTY

I.52.241



Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001017558691

Przed gospodą angielską, pociętą w duże białe prostokąty przez czarne belki dębowego rusztowania, z wystającym silnie okapem balkonu pierwszego piętra, zatrzymała się gromadka czterech czy pięciu mężczyzn, przybranych w podróżne skórzane kaftany i umawia się z gospodarzem o wynajęcie na jakiś czas podwórza zajazdu na przedstawienia. To trupa wędrownych aktorów, jakich dużo wszcz i wzdłuż Anglii snuje się w tym czasie — gdzieś około 1570 — snuje się, jako grupa wędrownych żebraków, ścigana niechęcią władz miejskich, które nachylają się coraz silniej ku ostremu w swych pogądach etycznych purytanizmowi, któ-

re w przedstawieniach teatralnych wietrzą złego ducha, zastawiającego w nich sidła na dusze ludzkie. Ale w tem miasteczku — może właśnie w Statfordzie nad Avonem, gdzie merem jest ojciec Szekspira — przyjęto trupę aktorów gościnnie. Odegrali oni już swoją główną rzecz przed merem w jego domu, a raczej skrót tej sztuki, władza orzekła, że w treści nie kryje się żadne moralne niebezpieczeństwo i oto teraz układają się z właścicielem gospody. Przemawia najstarszy, ten, który grywa królów, a w ich rzędzie fascynującą umysły współczesne postać Aleksandra Wielkiego. Obok niego stoi „awanturniczy rycerz“, który tak chętnie używa swego miecza i tarczy i szczękiem broni wywołuje szmer zachwyconego przestachu wśród widzów, a dalej nieco stoi młodziutki chłopaczek, który drży o to, aby nadchodząca mutacja nie pozbawiła go przez zgrubienie głosu możliwości grywania zyskownych ról kobiecych, a obok niego mło-

dy pierwszy i zarazem ostatni w trupie kochanek, którego nie brak chyba nigdy w żadnej tragedji świata i „humorous man“, aktor do ról charakterystycznych, a więc grający w tym czasie przedewszystkiem role groźnych czarowników, unoszących księżniczki do zaklętych zamków, role zdrajców, role niewiernych dworzan. Kręci się jeszcze koło nich i „prostak“, clown, niechętnie widziany przez resztę towarzystwa, bo właściwym jego zawodem jest linoskoctwo, którego tanci chcą się pozbyć z obrębu swojej sztuki, — bo niepohamowany jego język nie ogranicza się do przepisanych mu słów, ale rozbudzony sympatycznym kontaktem z publicznością harcuje swobodnie ku niezadowoleniu i niewygodzie współgrających. Taką trupe widział kilkakrotnie mały Szekspir w Statfordzie, takiej trupy obraz zostawił nam w „Hamlecie“, będącym skrótem pamiętnika życia. Tych kilku ludzi pracowało nad umożliwieniem przetrwa-

nia tradycji teatru od chwili skasowania cyklicznych przedstawień średniowiecznych misterjów kolejno w ciągu pierwszej połowy XVI wieku, aż po pierwsze lata renesansowego dramatu elżbietańskiego—tych kilku ludzi stworzyło też scenę dla twórczości Szekspira. Wyrósł on właśnie z takiego podwórza gospody, na jakim stoją teraz aktorzy. Układ z gospodarzem zawarty—za miejsca na balkonie, obiegającym dookoła kwadratowego dziedzińca, będzie pobierać wysoką opłatę właściciel zjazdu, od „mniejszej“ publiczności, która natłoczy dziedziniec, przypadnie opłata aktorom, którzy dbają o nią tak skrupulatnie, że kiedy naprzykład w bramie gospody pod „Czerwonym Lwem“ w Norwich jakiś niepożądany gość zacznie się pchać na dziedziniec bez zapłacenia pensa, to ze sceny, przerywając przedstawienie, przybiegnie na pomoc swemu człowiekowi ów „awanturniczny rycerz“, którego krewki temperament widać tak dobrze usposobił

do odgrywania tej roli, przybiegnie z mieczem, trzymanym według roli w dłoni i udana tragedia zamieni się w prawdziwą, kiedy pod razem tego miecza padnie trupem ów nieproszony gość.

Po umowie z gospodarzom idzie zaraz robota nad ustawieniem rusztowania. Przezorny hotelarz ma je zresztą w pogotowiu od poprzedniej wizyty aktorów i zaraz na przeciwnym jedynej bramie boku dziedzińca ukazuje się podłoga sceny na kobylicach, przyparta do drzwi dwu izb, które będą służyć artystom za garderobę; z wystającego okapu balkonu zwiesza się pomiędzy drzwiami zasłona, która może się rozsuwać i odkrywać małe osobne wnętrza, symbolizujące różne lokale, jak pracownię, grób, alkowę i t. d. W takiej alkowie na przykład podsłuchiwał Tankred, jak córka jego Gismonda zaręczała się wbrew jego woli ze swoim majordomem—w takiej alkowie padała Gismonda na łożo, otruwszy się trucizną, wypitą

w puharze, gdzie złożyła serce ukochanego, wydarte z jego piersi na rozkaz ojca i jej przesłane. I sam balkon nad improwizowaną sceną wciągnięty jest w obręb akcji. Na tym balkonie naprzykład są mury Sparty, skąd broni się kochanek mordczyni Klytemnestry Aegistes przed wojskami Orestesa, skąd wreszcie po pokonaniu zawiśnie na sznurze jako powieszony. Orestesowi nie przychodzi łatwo pokonać zbrodniczego stryja, — bo przezorny autor, znający doskonale swoją publiczność, wyraźnie poucza aktorów, że „walka na scenie powinna być długa i pełna hałasu“. Do walki używano tych kilku pomniejszych aktorów, raczej sług, którzy towarzyszyli jako woźnice karawanie aktorskiej; nie starczyło bowiem sił na te role wśród aktorów głównych, którzy i tak po kilka ról w jednej sztuce odgrywali. Aktorowie współcześni nie umieli jeszcze stosować ekonomji osób działających, wszystko musiało się dziać na oczach widzów, niczego nie mo-

zna było zastąpić opowiadaniem, jak to zrobiła dramaturgia francuska, stworzywszy role służących-powierników, jako kanały powiadamiania słuchaczy. Anglik nie wierzy nigdy słowom, tylko czynom i ten nakaz psychologiczny musiał znaleźć zastosowanie w teatrze. Wzamian za to każdy autor dbał o taki układ dialogów, że pięciu czy sześciu aktorów mogło grać bez trudności 14 czy 15 osób dramatu, przyczem jednak się zdarzało, że tęsamą osobę w różnych scenach przedstawiało aż trzech różnych aktorów. W tym wypadku zmiana szaty wywoływała iluzję ciągłości roli—szata rzeczywiście zdobiła i czyniła nawet człowieka wbrew przysłowiu,—o charakteryzacji, o pojęciu indywidualnem roli nie mogło być naturalnie mowy. Ograniczała się zatem praca aktora do wywołania efektu litości i grozy u widzów, zapomocą gwałtownych ruchów, przesadnych gestów, wysokiego natężenia głosu; o tem wszystkim wspomina z uśmiechem poli-

towania Hamlet, a raczej Szekspir, przez usta swego sobowtóra, wspominając lata młodości, w których taką sztukę oglądał, zarazem przypominając z dumą przez tę subtelna aluzję widzom z r. 1601, jak bardzo poza sobą pozostawiła nowa sztuka aktorska swoich poprzedników, którzy przed nadejściem tragicznej sceny, dawali o tem znać publiczności, wykrzywiając się tak okropnie, jak ów skrytobójczy truciciel Lucjan z przedstawienia w „Hamlecie“, którzy siekali powietrze nieopanowanymi ruchami, kiedy odgrywali rolę rycerzy i „przeherodowywali Heroda“ przedstawiając czarne charaktery, krzycząc głośniejsz, niż parobek miejski, kiedy ogłasza treść rozporządzeń, nierozumianych przez siebie zupełnie.

Nietylko jednak sztuka aktorska zmieniała się, stając się coraz subtelniejszym narzędziem do oddawania najdelikatniejszych wahnięć duszy Hamleta i Izabelli w „Miarce za miarkę“, zmieniały się też i miejsca

i urządzenia, wsród których przyszło jej odgrywa te nowe rzeczy. Oto przedstawienie wielkiej feerji Tomasz Heywooda o „Bronzowym Wieku“ z okresu około 1612 r. na scenie pod „Czerwonym Bykiem“. Roi się w niej od bóstw pogańskich, których z kart popularnej mitologii Nataliego Conti wprowadza Heywood na scenę przeważnie nie drzwiami, ale jak na bóstwa olimpijskie przysłało z góry, z owych „heavens“ niebiosów, daszku nad scen, pod którym ukrywały si maszynerje do spuszczenia aktorów. A więc na orle w odgłosach grzmotów i w blasku blyskawic zjedza Jowisz, w ręku trzyma pncy piorun — Juno i Iris, posłanka bogów, tęcza, ukazują się wysoko nad scen na chmurze; Pluto wjedza na wozie, ciągnionym przez smoki. Wulkan, z pomocnikami swoim Pyragmonem, przynosz na scenę siatk drucianą — i ujmuj w nią, jak w sia, zakochanych Marsa i Wenus, z którego to wypadku ciesz si



i śmieją głośno bogowie na Olimpie: Jowisz i Juno, Febus, Merkury i Neptun — cieszą się i śmieją nie mniej głośno, niż publiczność teatralna. Bohaterem „Bronzowego Wieku“ jest Herkules. Orszak, w którym ukazuje się na scenie, rozpoczyna dwóch kapłanów, za nimi kroczy 6 książąt z symbolami jego sześciu prac, potem sam Herkules, dźwigając na ramionach dwie kolumny bronzowe, które ma zatknąć na granicy świata, a za nim druga grupa książąt z dalszemi sześciu pracami. Niedziw, że taka pycha musiała wzniecić gniew w sercu ojca bogów i ludzi, to też nie omieszkał ukarać go szaleństwem i Herakles na oczach widzów zstępuje ze skały, rzucając w dół drzewa. Ale kara musi być jeszcze większa — i oto Jowisz z góry ciska na Heraklesa płonący piorun; ciało półboga zapada się pod scenę i z wyżyn nad nią ukazuje się ręka w chmurze, która z miejsca, gdzie Herakles został spalony piorunem, podnosi gwiazdę i za-

wiesza ją na firmamencie. Dla urozmaïcenia akcji pada czasem drobny deszcz na scenie i przesuwają się chmury, pyrotechnika kwitnie zatem w całej pełni, umoŹliwiona w znacznej mierze wolną przestrzenią nie-nakrytego dachem teatru, gdzie dymy po spalonych materiałach unoszą się w powietrze. Coprawda zbyt daleko posunięta realistyka szczegółów scenicznych, powoduje czasem pożary, jak na przykład pożar pięknego teatru pod „Kulą ziemską“ w czasie przedstawienia „Henryka VIII“ Szekspira r. 1613, podczas którego zajęło się słomiane pokrycie dachu od wystrzału moŹdzierza. — Jakgdyby symbolicznie splonął teatr, który oglądał wszystkie wielkie sztuki Szekspira, w czasie przedstawienia jego ostatniej, będącej już tylko napół jego własnością, sztuki.

Ta różnica między prostotą improwizowanej sceny w dziedzińcu gospody londyńskiej czy prowincjonalnej, a melodramatyczną, obliczoną na tani efekt zewnętrzny ogni bły-

skawic i przeraźliwych huków grzmotów oprawą trylogji Heywoodowskiej o „Złotym, Srebrnym i Bronzowym Wieku“, granej w r. 1611/12, oprawę, której dalekie, skromne, niechętnie niemal przejawy spostrzegamy w szekspirowskiej „Burzy“, — ta różnica tłumaczy się zupełnie dostatecznie odstępem 40 lat, w czasie których angielski teatr z Herkulesa duszonego w kolebce przez hydrę purytanów, wyrósł przy poparciu dworu na potężnego półboga, zagarnął w obręb swojej pracy najpotężniejsze twórcze siły epoki, spełniał herkulesowe zadanie budowania nowożytnego dramatu, niezmożonego w swojej żywotności, aby pod wpływem nietyle zniewieściałego, ile rządzonego fantazją niewieścią, dworu niedołężnego pedanta Jakóba I, zacząć w tym czasie tracić swoją dzielność bohaterską, zamieniać się w pochlebcę i dworaka i by w późniejszej starości oszaleć w potwornych przeróbkach Szekspira na operetki, pełne zmysłowej, brudnej treści.

Okres 40 lat! W skrócie perspektywy historycznej z odległości 3-ech wieków nie spostrzegamy często doniosłości długości trwania tego okresu, nie zdajemy sobie sprawy z linii rozwojowej, po jakiej przebiegał i dramat i publiczność i sama scena.—Mówiąc o scenie szekspirowskiej, myślimy jednocześnie o inscenizacji „Romea i Julji“ i „Zimowej Powieści“, jakgdyby to były rzeczy równoczesne, a nie oddzielone całem prawie pokoleniem. A tymczasem budynek teatralny, który nie miał innego miana, tylko właśnie po prostu „teatrem“ się nazywał, najstarszy stały teatr w Europie, zbudowany w Londynie w 1576 r. przez Jakóba Burbage’a, na którym odegrano młodzieńczą pierwszą tragedję Szekspira, różnił się wcale znacznie od teatru pod „Kulą ziemską“, własnością synów Burbage’a i ich trupy, choć rozwój ten nie poszedł po linii teatru pod „Czerwonym Bykiem“. Co więcej i jeden i drugi typ sceny różnił się od dwóch innych typów

współczesnych. Cztery bowiem typy sceny można odróżnić w owym czasie,—dodajmy odrazu, typy, które się zmieniają jeszcze w szczegółach w ciągu tego czasu.

Najważniejszy, chociaż nie najstarszy, to właśnie typ teatru Burbage'a, powstały z improwizowanej sceny na dziedzińcu gospody. Znużony ciągłemi prześladowaniami władz, Burbage, z zawodu cieśla, a z zamiłowania dyrektor teatru, spletał figla ojcom miasta, których ingerencja, zdaje się, zawsze i wszędzie w sprawach teatralnych jest niefortunna, i zbudował sobie własny teatr, tuż na granicy Londynu, ale już na gruntach niepodlegających jurysdykcji miejskiej. Nie pomogły protesty i żale rady miejskiej. Królowa Elżbieta, która lubiła namiętnie teatr, a jeszcze namiętniej pełną szkatulę, i pragnąc pogodzić obie te namiętności, popierała rozwój teatru jedynie swoją przychylnością w walce z purytanami, co zresztą więcej ważyło, niż złote dublony, przymykała

oczy na wybryki aktorów, a uszy na skargi mieszczan i Burbage, a zaraz po nim konkurent jego, Filip Henslowe, w wynajętym budynku teatralnym „Pod Kurtyną“, mogli swobodnie dawać przedstawienia. Burbage nie miał żadnego wzoru dla stałego budynku teatralnego — struktura sceny dworskiej nie odpowiadała zupełnie potrzebom i wymaganiom sztuk z repertuaru ludowego, to też nie pozostawało mu nic innego, jak skopjować wewnątrz dziedzińca gospody. Bez względu na zewnętrzną formę budynku, wewnątrz wszystkich teatrów tak zwanych publicznych, których przed r. 1600 było w Londynie już 5, a których liczba w pierwszych dwu dziesiątkach XVII wieku wzrosła do 9, — otóż bez względu na zewnętrzną formę, ośmiokątną czy prostokątną, wewnątrz ich przedstawiało zawsze elipsę, wzdłuż której boków biegly kryte z wierzchu dachem galerje w trzech rzędach nad sobą, z siedzeniami płótnem w podwójnej wysokości ceny

za wstęp na arenę, widownię nie-
nakrytą dachem, gdzie widzowie je-
dyne stali. W najwęższych miej-
scach elipsy znajdowała się z jednej
strony brama, jedyne wejście do tea-
tru, gdzie płacono za wstęp, z dru-
giej strony scena, która wychodziła
na arenę językiem prostokątnym
i była z trzech stron otoczona przez
widzów. W pierwotnych teatrach
scena ta była ruchoma, usuwano ją
często, kiedy widownia stawiała się
nie tylko z nazwy, ale i z istoty are-
ną i kiedy zamiast symboli krwa-
wych tragedji ludzkich, odgrywały
się dzikie walki niedźwiedzi lub by-
ków ze szczutemi na nich psami.
Później, kiedy publiczność coraz
mniej pożądała widoku krwi, a co-
raz częściej uczęszczała do teatru,
scena ta, unieruchomiona na stałe,
pozwoliła też na daleko idące urzą-
dzenia maszynjerji.

I samo urządzenie sceny wyszło
z podwórza gospody, przynajmniej
tak, jak dziś je znamy z tekstów
i scenarjuszów pozostałych sztuk.

Bo, dziwnym paradoksem z tego okresu rozkwitu sztuki dramatycznej, nie dochował się żaden angielski opis sceny. Wiemy wszystko, co się odnosi do sceny średniowiecznej, znamy nawet dokładnie w rozmiarach teatr na wolnem powietrzu, zbudowany amfiteatralnie, choć bez oparcia o wzory klasyczne, w średniowiecznej zapadłej Kornwalji, gdzie odgrywano kornwalijskie misterja, ale nie znamy sceny szekspirowskiej. U kronikarzy współczesnych, którzy tak chętnie opisują Londyn, niema wzmianki o wewnętrznem urządzeniu teatru, czasem i o teatrach wogóle, boć przecie to siedziba szatana. Jeżeli spotyka się tę słuszną nazwę, to jako „wieczysty pomnik szaleństwa i marnotrawstwa Londynu“ lub jako znak, że „czasy się popsuły, bo aktorzy tak się wzbogacili, że mogą budować teatry“. Jedynie u cudzoziemców, możemy uzyskać bliższe informacje, bo każdy cudzoziemiec przybywszy do Londynu, zwiedza troskliwie te budynki,

których u siebie w Ojczyźnie nie widział, dokąd mu dopiero wędrowne trupy angielskie zaniosą wiedzę o budynku teatralnym, trupy aktorskie w pochodzie swoim przez Europę docierające aż do dworu Zygmunta III w Warszawie. A więc jest między nimi i kupiec z Ulmu, Samuel Kiechel, który się trochę niecierpliwi, że nic nie rozumie treści po angielsku i Platter z Bazylei, który oglądał premjerę „Juljusza Cezara“, ale wolał od niej balet, dany po jej przedstawieniu, w postaci 2 par, gdzie zresztą wszyscy tancerze byli mężczyznami, tylko dwóch w kobiecych przebraniach i jakiś obywatel państwa rzymskiego, który się dziwnym przypadkiem w Anglii zabłąkał i sam księżę Ludwik Anhalt Cöthen i jeden z ostatnich książąt piastowskich na Pomorzu, ks. Filip Julian ze Szczecina, który dzień w dzień zwiedzał teatry londyńskie; wszyscy oni piszą z podziwem o tej nieznanej im rzeczy, ale uwagi ich nie wyczerpują treści naszego za-

gadnienia. Jeden jedyny podróżnik, holender de Witt, który—snać dobry klasyk — uznał, że scena londyńska jest kopją sceny starożytnej, skreślił dla poparcia swego twierdzenia jej szkic w swoim notatniku, szkic, który wywołał mnóstwo kontrowersji, ale ostatecznie nabiera coraz większego znaczenia. Rysunek de Witta, zachowany w kopji w dzienniku jego przyjaciela von Buchella, przedstawia wnętrze teatru „Pod Łabędziem“ zbudowanego w 1595/6 r. i posiadającego — według mnie — już inny typ, niż pierwotny typ Burbage’a.

Ten ostatni—jak wspomniałem—powstał ze sceny w dziedzińcu. Balkon z pierwszego piętra gospody pozostał jako tak zwana scena górna, z tą tylko różnicą, że nie wystaje nad sceną dolną; jego balustrada jest w jednej płaszczyźnie z tylną ścianą sceny, która jest zarazem zewnętrzną ścianą garderoby artystów; żywcem zatem przeniesiono przygodne urządzenie do stałe-

go teatru. Wzamian za zwieszającą się z balkonu kotarę, wycięto w tylnej ścianie prostokąt, wchodzący zatem wgłąb garderoby artystów, który prawdopodobnie ma jedno albo dwa bezpośrednie połączenia z garderobą. Prostokąt ten zasłonięty rozsuwaną kotarą, nosi miano „sceny tylnej“. Oto trzy składowe czynniki pierwotnej sceny starej elżbietkańskiej: duża przednia scena, mniej więcej 14×9 m., mała tylna alkowa i górna w postaci krużganku czy portyku. Dramat przedszekspirowski i pierwsze sztuki Shakespeare'a używają wszystkich tych scen bardzo chętnie. Naturalnie główna część akcji odgrywa się na scenie przedniej, podzielonej jeszcze na dwie nierówne części idealną linią, łączącą dwa szerokie słupy, umieszczone po jej bokach a podtrzymujące ów wspomniany przedtem daszek, nad głębszą, bardziej od widzów oddaloną częścią sceny przedniej. Daszek ten służy, jak mówiłem, do ukrycia maszyny, ale również do umożliwienia przed-

stawienia w czasie deszczu, któryby zniszczyć mógł bajecznie drogie kostjumy aktorskie. Przedstawienia zaczętego nie przerywano bowiem—bo o „tynfową“ publiczność na arenie nie dbano, czy zmoknie, natomiast dwu i trzytynfowa publiczność na galerjach miała nad sobą dach i mogła w razie przerwy przedstawienia zrobić nieprzyjemną awanturę, jak to się stało na przykład przy innej okazji, przy odwołaniu sztuki Ryszarda Vennara „Rozkosz Anglii“ w teatrze pod „Łabędziem“ w r. 1602, kiedy to publiczność rozżalona na autora, który ogłosił przedstawienie sztuki, nienapisanej jeszcze i pobrawszy za nią pieniądze przy wejściu uciekł, rzuciła się wobec jego ucieczki na garderoby i skład rekwizytów i poniszczyła według listu jednego ze świadków „kotary i zasłony“, a później kiedy już nie stało tych rzeczy, niszczyła krzesła i stolki, nawet ściany same i cokolwiek jej w ręce wpadło — „a było tam wiele rzeczy dobrej kompanji i za-

cnej szlachty“ dodaje na koniec Chamberlain, autor listu.

Autorzy dramatyczni uznawali za wielką pomoc w rozkładzie akcji owe dwie dalsze jej części: tylną i górną scenę. Górna wyobraża szereg różnych lokalności, prawie zawsze w obrębie jakichś budynków—rzadko oznacza wyniośłość naturalną, na przykład pagórek. A więc w sztukach historycznych jest to część obronnych murów miasta, skąd czasem wygląda nawet okrągły otwór moździerza, mówiący o „okrucieństwie śmierci“, według zdania jednego ze współczesnych, autora przeróbki niemieckiej opowieści o Faucie, — skąd czasem ku przerażeniu widzów po zdobyciu miasta przez potężnego Tamerlana, zwieszają gubernatora miasta w łańcuchach i niebezpiecznik służy za cel dla strzał orszaku mongolskiego władcy. Czasem jest to w pałacu królewskim krużganek, gdzie na przykład ukazuje się w towarzystwie dwóch biskupów obłudny garbus Ryszard III i odma-

wia przyjęcia korony, ofiarowanej mu przez posłów mieszczan londyńskich, którzy kornie stoją w jednym z kątów sceny przedniej na dole, w środku zaś jako pośrednik stoi ks. Buckingham. W sztuce o Dawidzie i Bethsabee, król psalmista wygląda z okna pałacu i widzi w owem zagłębieniu tylnej sceny, przedstawiającem wtedy polankę wśród lasu z rzeką, kąpiącą się piękną żonę Urjasza. Na podstawie tej wskazówki sądzi Archer, niedawno zmarły krytyk i dramaturg angielski, jeden z badaczy sceny elżbietańskiej, że tył sceny nie był linią prostą, ale że składał się z trzech ścian nachylonych do siebie pod rozmaitemi kątami, że środkową ścianę zajmowała owa alkowa, w obu bocznych skrzydłach były drzwi, a krużganek górnej sceny biegł wzdłuż wszystkich trzech ścian. Mojem zdaniem jest to zadalekie rozciągnięcie na szerokość sceny górnej, gdyż żadna inna sztuka nie wymaga tak wiele miejsca na scenie górnej—przeważnie potrzeba

tylko balkonu lub okna. Tak na przykład w „Kupcu weneckim“ z owej górnej sceny, jako z balkonu spuszcza się po linie w przebraniu chłopca, Jessyka, aby ująć z klejnotami ojcowskimi i pięknym narzeczonym do Belmontu, — oknem zaś, a później balkonem w pałacu Kapuletów — jest też ta górna scena — na niej odbywają się spotkania tragicznych kochanków Romea i Julii. Czasem ta górna scena jest rusztowaniem, na którem dokonywa się egzekucja — tak na przykład w sztuce o kanclerzu Tomaszu Morusie, sztuce, w której jedną najpiękniejszą scenę spotkania kanclerza, autora „Utopji“, z tłumem londyńskim, napisał Szekspir w dochowanym do dziś i niedawno rozpoznanym jedynym autografie, w sztuce tej ginie na rusztowaniu przywódca tłumu Lincoln, a inscenizacja odbywała się w ten sposób, że skazańcowi założono na szyję stryczek, a on skakał w dół poza scenę, tak, że ginął z przed oczu publiczności i pozosta-

wał na widoku tylko naciągnięty sznur. Na tem samem rusztowaniu staje też przed śmiercią kanclerz, ale ponieważ egzekucja odbyła się tu przez dekapitację, więc po przemówieniu przedśmiertnem wyprowadza go autor poza scenę. W tym wypadku wchodziło na górną scenę z przedniej niezawodnie na oczach widzów — prawdopodobnie przystawione były schody, umyślnie na ten cel służące, które jakoś w ciągu całej sztuki trwać musiały; widzów nie raziło to wobec t. zw. „décor simultané“, dekoracji równoczesnej o czem później jeszcze nadmienię. Chambers, autor czterotomowej monografji o scenie elżbietańskiej wydanej w r. 1924, zawierającej wszystkie szczegóły związane z tym teatrem, sądzi, że scena dolna była połączona z górną stale za pomocą schodków, idących po bokach sceny tylnej i zasłoniętych kotarą. Chambers opiera się tu na inscenizacji „Romea i Julji“, która rzeczywiście dostarcza najtrudniejszych, a zatem w razie

rozwiązania, najlepiej objaśniających rzecz, problemów.

Spróbujmy zatem odtworzyć sobie przedstawienie „Romea i Julji” w teatrze Burbage’a, w r. 1592 prawdopodobnie. Jest samo południe — dzień pogodny. Na szczycie dachu, z maleńkiej tak zwanej chatki, umieszczonej nad dachem nad sceną i wystającej po nad dach galerji, powiewa chorągiew z godłem teatru, na znak, że przedstawienie się odbędzie. Trębacz gra melodję jakąś, która konwencjonalnie już oznacza tragedję i równocześnie mówi chętnym słuchaczom, że to dzisiaj gra „Teatr”. Widzowie zbierają się, płacą u wejścia i oczekując rozpoczęcia akcji, skracają sobie czas grą w karty i w kości. O drugiej po południu rozlega się głośnie muzyka; kapela zasiadła prawdopodobnie na górze po bokach górnej sceny i będzie towarzyszyć przez cały czas sztuce, wypełniając grą swoją przerwy chwilowe między scenami, podkreślając uroczystymi „sen-

wetami“ wejście księcia Werony, ogłuszając od czasu do czasu widzów hukami trąb i biciem bębnow w czasie „alarmu“ przy bójkach. Poza tem spełnia muzyka rolę kurtyny—przez rozpoczęcie grania ucisza szmer na widowni i umożliwia aktorom odrazu po wejściu na otwartą scenę, wypowiadanie swoich kwestji. Teatr bowiem szekspirowski, w ścisłem tego słowa znaczeniu, nie rozporządza kurtyną — wbrew twierdzeniom Thorntona Graves’a, który fałszywie tłumaczy owe „zasłony i kotary“ zniszczone w teatrze pod „Łabędziem“, jako kurtynę, która miała być rozpiętą między słupami na scenie i odsuwana raz tylko na początku samej sztuki, a nie każdej sceny—wbrew także twierdzeniom Brodmeiera, który wcześniej, niż amerykański badacz, tak samo wprowadził kurtynę do rekonstrukcji sceny elżbietańskiej, co więcej zasłonił boki sceny kotarami, rozwieszonymi na przestrzeni od słupów do tylnej ściany i stworzył w ten

sposób rodzaj dzisiejszej sceny, nie bacząc na to, że dla większej części widzów nie byłyby widoczne sceny, odgrywane w obrębie owych zasłon. Brodmeier bowiem postawił teorię, którą duża część niemieckich historyków sceny elżbietańskiej przyjęła, że sceny w sztukach ówczesnych idą w zmiennej kolejności co do zapotrzebowania rekwizytów, że po scenie, niewymagającej żadnego szczególnego inscenizacyjnego, a zatem takiej scenie, która mogła być odegrana na swobodnej przestrzeni sceny przedniej idzie zawsze scena, która wymaga pewnej dekoracji czy rekwizytów, które ustawiano w czasie trwania sceny poprzedniej za kotarami, że zatem tam za odsłonięciem kotarę przenosi się akcja następnej. Rzeczywiście w kilku sztukach da się takie następstwo do pewnego stopnia stwierdzić, ale jest to rzecz zupełnie przypadkowa i jako reguły przyjąć jej dla dramatu elżbietańskiego nie można.

Zaczyna się zatem tragedia o „Ro-

meu i Julji“, o której głosi wielkimi literami napis nad wejściem do teatru i nad samą sceną wewnątrz, przemowa chóru, postaci ubranej w długą czarną szatę, ponieważ zapowiedzieć ma tragedję — kiedyindziej naprzykład w Henryku V — „Pogłoska“ o jego czynach ma szatę malowaną oryginalnie w ogniste języki. Po przemowie prologu, zawierającej najogólniej ujętą treść, tak zwany argument i zaznaczającej miejsce akcji, Weronę, pojawiają się na scenie dwie pary służących z domów, rozdzielonych dziedziczną kłótnią, a ich bójka symbolizuje nienawiść dwóch rodzin, która w tragiczny sposób złamie szczęście miłości, mocniejszej niż rodowa duma. Dzieje się ta bójka na jakimś placu publicznym, prawdopodobnie przed domem Kapuletów,—tam odbywa się także i druga scena, podczas kiedy trzecia przenosi nas do wnętrza pałacu Kapuletów. Scena bowiem główna (przednia), może przedstawiać

wszystko: każde wewnątrz i każde zewnętrzne — plac, ulicę, część ulicy przed bramą, ogród i łąkę, plac bitwy i cmentarz — a taksamo każde wewnątrz w domu, w kościele, w pałacu — mały namiot lub ciasny pokład okrętu taksamo dobrze, jak wielką salę tronową lub sklepioną nawę katedry. Zamiana sceny jest zaznaczona zawsze bardzo troskliwie, nie przez jakieś tabliczki, wywieszane czy wynoszone przez służącego teatralnego, ale przez usta aktorów na początku sceny lub też na końcu sceny poprzedniej. Jeżeli naprzykład jedna scena odbywała się na progu domu — a tych w dramacie elżbietańskim pod wpływem dramatu włoskiego, służącego w kilku szczegółach technicznych za wzór, jest bardzo wiele — otóż, jeżeli jedna scena odbywała się przed bramą domu, a następna miała się odbyć w jego wnętrzu, to zapowiadał to aktor w ostatnich słowach pierwszej sceny, naprzykład zapraszał jako gospodarz do wejścia, i kiedy dwaj rozmówcy,

wyszedszy jednemi drzwiami, niemal w tej samej chwili wracali drugimi na scenę, oznaczało to „obrót” sceny, najszybszy może ze wszystkich obrotów, bo dokonywujący się w fantazji widzów. W scenie 3-ciej Lady Kapulet przez wysłanie piastunki po córkę wyraźnie zaznacza miejsce akcji. Scena 4 i 5 następuje poważną trudność w dzisiejszej inscenizacji, co objawiło się już podziałem tej pierwotnie jednej sceny na dwie części. Romeo z przyjaciółmi swymi i pięcioma czy sześcioma towarzyszami, wszyscy w maskach, z pochodniami w ręku, które później oddają idącym za nimi pacholkom, również z pochodniami, zamierzają udać się na bal do palacu Kapuletów — za chwilę po przecudnej opowieści o tęczowej i pajęczej królowej Mab, nastąpi spotkanie Romeo z Julją w sali balowej, którą sceniczna wyobraźnia Shakespeare’a buduje przed oczami widzów: w głębi sceny ukazują się trzej domownicy Kapuletów, których głośnie rozka-

zy i uwagi stwarzają dekorację zupełną—przez ten czas orszak masek Romea posuwa się wzdłuż brzegów sceny krokiem tanecznym, z wywijaniem pochodni w takt muzyki, której każe grać Benvoljo. Dziś tej wskazówki scenicznej w tekście szekspirowskim niema, ale zachowało nam ją wydanie z roku 1597, wykonane bez udziału poety, gdzie wskazówki sceniczne zostały umieszczone na podstawie spostrzeżeń stenografa, spisującego sztukę. Scena bowiem teatru ówczesnego wyobrażała w razie potrzeby dużą przestrzeń i pochód naokoło niej oznaczał, według przyjętej konwencji, przebywanie dłuższej drogi nie tylko w obrębie jednej miejscowości, ale także ze zmianą miejscowości geograficznej na przykład jednego miasta na drugie. Przepysznie zużyty jest ten motyw w „Juljuszu Cezarze“, gdzie wspaniały jego pochód z domu przez ulice Rzymu na Kapitol, przed zamordowaniem, również odbywa się na oczach widzów po scenie—w czasie

pochodu rozgrywa się mała scenka z wróżbiarzem, którego spiskowcy odtrącają i pełna tragicznej niepewności co do losów zamachu, wymiana zdań między Popiljuszem Leną a spiskowcami, wymiana, przygotowująca scenę zamachu. Wszystko to musiało czynić większe wrażenie, niż je może osiągnąć dzisiejsza scena z dekoracjami, które, jak w wypadku „Juljusza Cezara“ muszą się z konieczności ograniczyć do wnętrza sali senatu na Kapitolu, gdzie owe drobne sceny przechodzą bez wrażenia wobec umieszczenia ich w niewspółmiernej dekoracji, niepozwalającej na taką swobodę ruchów, jak otwarta ulica. W tragedji „Romea i Julji“ ten pochód z pochodniami musiał też sprawiać wysoce romantyczne wrażenie, kulminujące w chwili, kiedy z drzwi wchodzili na scenę gospodarze domu Kapuletowie z Julją i swemi gośćmi i oba orszaki łączyły się do wspólnego tańca. Zabawa była przedstawiona symbolicznie przez kilkanaście ru-

chów tanecznych, tylko tyle, by dać czas zbliżeniu się do siebie kochanków, wymienieniu kilku gorących komplementów i pierwszego pocałunku—poczem wszyscy wychodzą, a na sali balowej pozostaje Julja z piastunką. Szczegół ten, przy drobiazgowej analizie może nawet śmieszny, w układzie całości, gdzie dekoracje w myśli płyną niejako razem z akcją, wcale nie razi, jest zupełnie naturalnym momentem. Brak dekoracji podkreślał jeszcze więcej ową oderwaną, właściwą sobie tylko logikę dramatu szekspirowskiego.

Choć zupełnego braku dekoracji nie było. Oto zaraz w następnej scenie Romeo po wypowiedzeniu dwóch wierszy przeskakuje przez mur ogrodu Kapuletów i kryje się za nim. W tym wypadku musiano używać tak zwanego trawersu. Później po roku 1600 trawers oznacza dość swobodnie różne szczegóły dekoracyjne, tak samo dobrze zasłone, jak i przeogrodę ustawioną na scenie—teraz około 1590 trawers jest zawsze prze-

grodą ze sztywnego materiału i prawie zawsze przedstawia mur. Tutaj trawers ten umieszczony był prawdopodobnie w wejściu tylnej sceny, której kotary rozsunęły się na tę scenę. Jeszcze raz spotkamy się z tym trawersem w ostatnim akcie, ale tymczasem w następnej scenie Romeo, który się znajduje w ogrodzie Kapuletów, o czym słuchaczów nie omieszkał powiadomić Mercutio, widzi Julję w oknie, to jest właśnie na owej górnej scenie i cały ten piękny dialog między kochankami toczy się z dwóch różnych scen — jedyny raz użył tego motywu Szekspir, ale stworzył niezliczoną ilość naśladowców. Kiedy drugi raz zejdą się kochankowie, już małżonkowie, w domu Kapuletów, to na to tylko, aby się pożegnać, bo w tym jednym krótkim dniu, potrafił zniszczyć ich szczęście złośliwy przypadek, sprowadzając śmierć Mercutia z ręki Tybalta, śmierć Tybalta z ręki Romea i wygnanie tego ostatniego z Werony. Te wszystkie sceny nie

przedstawiały żadnej trudności, ale scena 5-ta aktu III jest niewytłumaczalna. Ukazują się Romeo i Julja w oknie górnej sceny; ostrzeżony o nadejściu Lady Kapulet, Romeo spuszcza się po drabinie sznurowej z okna — po chwili zaczyna się rozmowa między matką i córką o projektowanym małżeństwie z hrabią Parrysem — ukazuje się stary Kapulet i piastunka i ciągnie się długa, przykra, tragiczna rozmowa. Nie mogła się odbywać na scenie górnej, tak ze względu na swoją długość, jak i wielką ilość osób, biorących w niej udział, na konieczność swobodnego miejsca dla gwałtownych ruchów starego tyrana Kapuleta i namiętnych zaklinań na kolanach Julji. Tu znowu stare wydanie z roku 1597 daje nam wskazówkę, że Julja z matką schodzą na dół w chwili, gdy na dolną scenę wchodzi ojciec i piastunka, — jak się to jednak działo? Byłyż tam schody widoczne z widowni? W takim razie zepsuty byłby efekt spuszczenia się Romea po drabinie. —

A może było zakryte kotarą, która na tę chwilę się odsłaniała. Nierozwiązane to dotychczas zagadnienie, jak nierozwiązaną jest kwestja, gdzie stało łóże Julji, na które pada uśpiona—czy w tylnej scenie czy na górnej. Jeżeli zgodzimy się na istnienie schodów, możemy śmiało przypuścić, że łóże to stało na scenie górnej, że w takim razie po schodach tych wchodzi kolejno ojciec, matka, Parys i brat Wawrzyniec—scena taka musiała robić wielkie wrażenie. Domyśl taki zdaje się potwierdzać brak wskazówki scenicznej o wyniesieniu uśpionej narkotykiem Julji—w każdym razie zasłanianie Julję przed okiem widzów kotarami łóża, bez względu na to, gdzie leżała, na górnej czy w tylnej scenie. Z momentem uśpienia zaczyna się ostatnia część tragedji. Wiadomość o jej śmierci rzekomej dosięga Romea w Mantui, nie dochodzi go zaś list brata Wawrzyńca z wytłumaczeniem sprawy i Romeo postanawia zakończyć życie. Kupuje truciznę u aptekarza,

którego sklep maluje bardzo wymownie i plastycznie, w niezupełnie psychologicznej zgodzie z nastrojem własnej duszy, maluje dla wywołania wrażenia u widzów, wymieniając cały szereg skór dziwnych zwierząt, z których wydostano truciznę,— nie mógł bowiem pokazać widzom tego sklepu, co naiwnie tłumaczy: „jest właśnie święto, zatem sklep zamknięty“. Jedne drzwi sceny stają się bramą apteki i wywołany chudy aptekarz z progu we drzwiach sprzedaje truciznę, wydobytą w małej fiołce z mieszka, noszonego wtedy stale przy pasie. A tymczasem Julję pochowano w grobowcu Kapuletów i przed nim odgrywa się ostatnia, scena tragedji. Zaznajamia widzów z miejscem akcji zaraz na początku Parys, który w chwili, gdy widzi nadchodzącego Romea, chowa się za jeden ze słupów na scenie, co konwencjonalnie oznaczało usunięcie się na bok. Romeo przybywa z pochodnią i żelaznym łomem do otwarcia grobu—i w rzeczy-

wistości grób otwiera. Działo się to prawdopodobnie w ten sposób, że znowu rozsuwały się firanki tylnej sceny i ukazywał się za nimi ów trawers, znany nam już jako mur w ogrodzie Kapuletów — za uderzeniem zaś żelaznego drąga trawers ów zasuwiał się w szczelinę podłogi i odsłaniał albo mury, na których leżała Julia, albo może nawet rodzaj sarkofagu, gdyż Henslowe miał w swoim inwentarzu aż dwa groby, z których jeden był przeznaczony dla Didony, założycielki Kartaginy, której tragedję miłosną oplakiwano wtedy podobnie rzewnemi łzami, jak historję Julji. W tem zagłębieniu zatyka też Romeo pochodnię, w ten sposób symbolicznie nawiązując ostatecznie spotkanie z pierwszym, które również przy blasku pochodni się odbyło — takich lekkich wskazówek nie omieszkala publiczność elżbietańska zrozumieć i podnosiły one jeszcze więcej tragiczne wrażenie, tak jak powracający motyw muzyczny z nieco melodramatycznym za-

cięciem w gounodowskim „Fauście“. Do grobu Kapuletów wnosi Romeo Parysa po zabiciu go w nieszukaniem spotkaniu, a czyni to dlatego, aby pozostawić po końcu tragedji, wolną scenę dla baletu. I ten szczegół świadczy najwymowniej, że „Teatr“ Burbage’a obchodził się bez kurtyny; zawsze i wszędzie stara się autor dramatyczny umożliwić usunięcie trupów ze sceny; w „Hamlecie“ sam duński królewicz wnosi Polonjusza, który musiał wypaść z za arrasu na scenę, aby publiczność widziała dobrze, kto zginął od sztyletu wymierzonego przeciw „szczurowi za kotarą“, a na końcu tragedji Fortinbras każe nieszczęsne trupy głównych aktorów usunąć z miejsca rzezi. W „Romeu i Julji“ byłoby niekonsekwencją przenosić ciało Julji z grobowca na inne miejsce, musi zatem Romeo i sam tam umrzeć, by Julja mogła skonać na jego sercu i wnieść do grobowca przedtem Parysa, aby po ich tragicznym zgonie, zasunięciu za nimi kotary tylnej sceny,

na frontowej mogli zatańczyć wesoły „jig“ aktorzy — akrobaci, którzy odgrywali służbę Kapuletów, pod przewodnictwem błazna Piotra, przebranego w wesoły z różnokolorowych kwadratów uszyty strój. Słakana publiczność przecierała oczy i rozchodziła się zadowolona do domu.

Tak wyglądała scena około roku 1590. Najwięcej szczegółów z jej urządzenia zachowały nam zapiski Filipa Henslowe'a, z zawodu właściciela farbiarni, z zamiłowania zaś człowieka do robienia interesów na namiętnościach ludzkich, który będąc surowym członkiem kościelnej gminy londyńskiej, utrzymywał równocześnie domy schadzek i prowadził przedsiębiorstwo teatralne, budując teatry, najmując autorów do pisania sztuk, zespoły aktorów do ich odgrywania, trzymając cały ten niesforny żywioł zaliczkami i groźbą aresztowania za długi, zakładając wypożyczalnie garderoby teatralnej i tworząc skład rekwizytów. Wszystkie wydatki zapisywał starannie i rezul-

tat jego pracy z jednej strony uczynił zięcia jego, Edwarda Alleyna, znakomitego aktora, jednym z najbogatszych londyńczyków, który za grzechy teścia zapłacił założeniem wspólnego Dulwich College w Londynie, z drugiej dostarczył nam nieprzebraną ilość szczegółów, bez których zgubilibyśmy się zupełnie w tym przebudnym lesie elżbietańskiego dramatu. Henslowe tuż po r. 1600 budował trzeci z rzędu teatr „Fortuna“ i kazał w kontrakcie scenę zbudować dokładnie według sceny „Pod Kulą Ziemską“. Na nieszczęście jednak zadowolił się tem ogólnikowem zastrzeżeniem. Musiała jednak zatem scena „Pod Kulą Ziemską“ różnić się od sceny zwyczajnej, skoro Henslowe, właściciel „Kurtyny“ i „Róży“ wyrażnie ją jako wzór w kontrakcie budowy wymienia. Ów teatr „Pod Kulą Ziemską“, którą jako godło teatru dźwigał Herakles nad bramą wejściową, z renesansowem mottem: „Totus mundus agit histrionum“, ten teatr, w którym odegrano wszystkie

najważniejsze sztuki Szekspira, powstał w roku 1599 i był — według mego zdania — drugim typem sceny elżbietańskiej. Typ ten zapoczątkował teatr „Pod Łabędziem“ o ile można sądzić z rysunku de Witta. „Pod Łabędziem“ bowiem zbudowano już w roku 1595/6 i to nie dla jakiejś specjalnej trupy aktorskiej, ale jako przedsiębiorstwo do wynajmu na różne prywatne przedstawienia i okazje. Według rysunku de Witta, scena „Pod Łabędziem“ nie posiada ani tylnej, ani górnej sceny, lecz jedynie ścianę gładką pomiędzy dwiema parami drzwi, ścianę, na której można było stawiać dekoracje dla poszczególnych sztuk. Ta innowacja musiała się spodobać rozrastającej się potężnie trupie Szekspira, która pod koniec roku 1598 zburzyła — częściowo własnoręcznie i w nocy wobec sporu z właścicielem gruntu — stary „teatr“ i przeniósłszy materiały za Tamizę, wybudowała tam w ciągu kilku miesięcy ów wspaniały swoją historją teatr pod „Kulą

ziemską“. Jeżeli weźmiemy pod uwagę inscenizację sztuk szekspirowskich od „Juljusza Cezara“ począwszy, spostrzeżemy dwa znamienne fakty. Górna scena prawie w nich nie istnieje, a jeżeli się jej używa, to sporadycznie na krótko i dla jednej tylko osoby, tak na przykład w Otelu dla krótkiej rozmowy Brabancja z Jagonem, w „Antonjuszu i Kleopatrze“ dla pięknej sceny wciągnięcia ciała Antonjusza na ganek piramidy, w „Burzy“ jako wzniesienie, na którym staje raz jeden tylko Prospero, jako niewidzialny sędzia nad zebraną przy zaczarowanym stole gromadą dworskich rozbitków — wszystkie te sceny wymagają niewiele miejsca i mogły się doskonale odbyć na balkonie nad sceną, gdzie siedziała muzyka. Drugim faktem jest używanie jednego i tego samego szczegółu inscenizacyjnego kilkakrotnie w tej samej sztuce, co dowodzi specjalnej dekoracji na cały ciąg przedstawienia; tak np. w „Hamlecie“ dwa razy użycie arrasu dla podsłuchiwania,

w „Juljuszu Cezarze“ aż trzykrotnie wzniesienia, raz jako miejsca obrad senatu, drugi raz jako mównicy, trzeci wreszcie jako pagórka, skąd towarzysz Kassjusza śledzi przebieg bitwy pod Filipi. To dowodzi wyraźnie, że stosowano specjalnie rozmaite urządzenia sceniczne na swobodnej zupełnie przestrzeni, pozbawionej tylnej i górnej sceny. Bo i tylnej sceny używa się tu w innym zupełnie zakresie, niż dotychczas — z przed roku 1599 nie istnieje ani jedna sztuka szekspirowska, któraby tej sceny nie zużywała, z wyjątkiem „Straconych Zachodów Miłości“, obecnie tył sceny przemienia się jedynie w rekwizyt. Tak jest z owym arrasem w „Hamlecie“, gdzie podsłuchuje król i Polonjusz, a fakt, że Polonjusz mimo poprzedniej zapowiedzi, musi wejść przez komnatę królowej, aby dostać się za arras, dowodzi, że nie było tam innego wejścia, że nie była to owa dawniejsza tylna scena. Arras ten bowiem zwieszał się z balkonu pierwszego piętra, wystającego na szerokość 70—100 cm,

co nawet poniekąd rysunek de Witta perspektywicznie zaznacza, na szerokość zatem pozwalającą schować się tam wygodnie. Za taką zasłoną znajduje się też łoże Desdemony, łoże Imogeny w „Cymbelinie“, grotta Prospera, w której Miranda i Ferdynand grają w szachy. — W dwóch kierunkach zatem poszła scena elżbietañska publiczna—jedna „ściśle szekspirowska“, uprościła swoje środki co do rozmieszczenia akcji i co do dekoracji do minimum, druga, jak w opisanem przedstawieniu Heywood’a, nie tylko nie porzuciła tradycji dekoracyjno-technicznej z przed r. 1600, ale wzbogaciła ją przez naśladowanie wzorów teatrów prywatnych.

Oto trzeci typ sceny ówczesnej, o którym tylko krótko chcę wspomnieć. Teatry tak zwane prywatne różniły się tem od publicznych, że były całe kryte, że miały inaczej rozmieszczoną widownię, gdyż były wbudowywane przeważnie w stare poklasztorne mury, w refektarze. I trupa szekspirowska posiadała taki

prywatny teatr w klasztorze pofranciszkańskim, ale nie używała go — na szczęście — wydzierżawiwszy go trupie młodocianych chórzystów z katedry św. Pawła i nie mogąc z nimi zmienić potem umowy. Na szczęście — powtarzam, bo urządzenia sceniczne tego trzeciego typu byłyby z pewnością zepsuły technikę szekspirowskiego dramatu. Nie można bowiem zanadto mocno podkreślić faktu, że autor dramatyczny pisał swe sztuki dla określonego zespołu aktorskiego, który znał doskonale i dla określonego teatru, którego warunki techniczne były granicami dla jego fantazji. Teatr prywatny rozporządzał *sui generis* dekoracjami, kurtyną, całym szeregiem rekwizytów. I u Szekspira mamy rekwizyty, ale jest ich niewiele — Są to przeważnie stolki, rzadko stoły — łóża, które znajdowało się zawsze za ową kotarą w głębi, stosunkowo dość często drzewa, które wysuwały się przez wyciętą w podłodze deskę na oczach widzów tak zwany „trap“. Ten otwór służył także czasem jako

pomocniczy środek techniczny — w nim naprzykład znajdował się grób Ofelji, kto wie, czy nie przez niego ukazywał się duch Banka.—Sposób rekwizytowania na oczach widzów nie musiał jednak zachwycać Szekspira, który umiał opisać słowami dekoracje ponad wszelki obraz zewnętrzny plastyczniej — niemniej jednak nie rozwiewał złudzenia sceny u publiczności londyńskiej, która przyjmowała chyba wszystko z zadowoleniem, jeżeli z zadowoleniem przyjmowały to koła uniwersyteckie w Oxfordzie. Tak naprzykład w czasie przedstawienia sztuki o „Narcyzie“ w 1602 r. celem stworzenia studni, w której zwierciadle musiał się przeglądać Narcyz, aby się w swojej piękności zakochać, wchodził na scenę „ktoś“ bliżej pozatem nienazwany, i umieściwszy wiadro, rozsypawszy naokoło niego kilka garści trawy — i zatknąwszy parę gałązek w podłogę, objaśniał widzów bardzo dokładnie, co to wszystko ma oznaczać, kończąc swe przemówienie

zwrotem iście akademickim, że „nie powinni go uznać za głupca“ (a so-to—dodaje pedantycznie anglo-włoski zwrot), pamiętając, że jest piękna figura poetycka, co się nazywa: „pars pro toto“, „część zamiast całości“. Scena prywatna, która zresztą dawała takie same przedstawienia, co teatr publiczny i taką samą miała publiczność, drożej tylko każąc sobie płacić za wstęp, używała rekwizytów z lubością, a kiedy nagromadzenie ich mogło ograniczyć swobodę ruchów aktorów wobec rozsiania się widzów na scenie, (a to się już koło 1596 r. zaczęło), podobno radziła sobie stawianiem tabliczek w ich miejsce, jak to przepisuje w niedrukowanych jeszcze sztukach W. Percy, dostawca repertuaru dla chórzystów z katedry św. Pawła, którzy też mieli swoją trupe. Szekspirowska scena, tak jak się broniła wszelkimi siłami przed zamachem widzów na scenę, tak też pogardziła dla swobody tej sceny rekwizytami i używała ich oszczędnie. Z da-

wniejszej swojej epoki zachowała jeden znamieny dla epoki rekwizyt, o zupełnie innym charakterze, uciętą głowę, która jak pojawiła się na początku w napół szekspirowskich sztukach: Tytusie Andronikusie i Henryku VI-ym, tak towarzyszy wiernie do ostatniej chwili Szekspirowi, aż do głowy Klotena w „Cymbelinie“. Ale to świadectwo czasu, kiedy publiczność musiała się naocznie przekonać, że winny poniósł na scenie karę — przekonać w sposób, w jaki to czyniła w życiu — a w życiu na jednym jedynym moście przez Tamizę widniały stale na wysokich drągach zatknięte głowy zbrodniarzy i zdrajców stanu, czekając chwili, aż nowa egzekucja pozwoli im spocząć wreszcie w grobie z resztą ciała lub w mętnej fali Tamizy.

Scena prywatna rozporządzała wprowadzić kurtyną, ale wobec trudności technicznych z ustawianiem kolejnem dużej ilości rekwizytów umieszczała je wszystkie odrazu na scenie — szła w tym wypadku za

wzorem najstarszej renesansowej sceny angielskiej, stanowiącej czwarty typ współczesnej sceny dworskiej, z przedstawień w pałacu Whitehall. Ale scena dworska nie miała w okresie elżbietańskim żadnego wpływu na kształtowanie się dramatu — wzory brała z Włoch za pośrednictwem Francji, miała kurtynę i tak zwany „décor simultané“, złożony z trzech domków, malowanych na płótnie, które z natury rzeczy ograniczały swobodę fantazji twórczej dramaturga. W okresie ostatnich lat Szekspira scena publiczna, która poszła za wzorami sceny prywatnej zlała się ze sceną dworską. Sztuka stała się tu zabawą, zakres widzów powiększył się przez cofanie się zabaw z niedźwiedziami, psami i kogutami, ale naturalnie nie pogłębiło się przez to ich zamięlowania do sztuki — z drugiej strony zabawy pożydały przedewszystkiem rozrastające się w znaczeniu sfery dworskie, które przedtem na dworze skąpej i surowej w wymaganiach obyczajowych

Elżbiety, do tego nieznoszącej obok siebie żadnej pięknej rywalki, były więcej duchowo nastrojone. W aktorstwo zaczynają się bawić piękne pannie z dworu Jakóba I z żoną jego, królową Anną duńską na czele. Scena dworska zlewa się ze sceną publiczną w swoich wymaganiach i dążeniach—i najjaskrawszym tego znakiem jest działalność wielkiego i jedyne go rywala Szekspira, Ben Jonsona, który dla królowej i jej dam pisze „maski“ féerje, wyposażone we wszystkie kunsztyki techniczne współczesne, zastępujące zupełnie prawie nieistniejącą w tych „maskach“ treść ideową.

Nie tak było w szekspirowskim teatrze. Tam dwie tylko rzeczy stanowiły środek poboczny, wywołujący zaciekawienie poza treścią sztuki—muzyka i kostjumy. I jedno i drugie były obficie używane w najlepszym gatunku — za muzyką przepadała publiczność elżbietańska z taką samą namiętnością, z jaką poświęcała czas, pieniądze i zainteresowa-

nie strojom, przeciw nadużyciom których musiano aż wydawać ostre przepisy z dworu skąpej królowej, która zresztą w chwili śmierci swojej zostawiła w garderobie 3000 sukni. W szatni szekspirowskiej sceny kostjumów było również wiele, ale kostjumy te nie były fantastyczne, prócz kilku konwencjonalnych. Takim konwencjonalnym ubiorem była szkarłatna długa wschodniego typu czamara, sięgająca aż do ziemi, mniej więcej tego wyglądu, co czamara Stefana Batorego w obrazie Matejki „Batory pod Pskowem”—oznaczała ona symbolicznie wielkość władzy — w takiej szacie ukazywał się na przykład Tamerlan, kiedy wjeżdżał na wozie, zaprzężonym w czterech zwyciężonych królów, w takiej prawdopodobnie siedł na Kapitol Juliusz Cezar. — Wielki uczony, mędrzec, czarodziej, ochmistrz dworu, ubierali się konwencjonalnie w długą, ciężką, z aksamitu czarnego szatę, wyszywaną złotem i srebrem, tak na przykład chodził Faust i tak para-

dował Polonjusz. Strój cały skórzany, zwłaszcza skórzany kaptur na głowie oznaczał widmo, przypominając żywo dantejskie wizje z Piekła, a Ariel z „Burzy”, kiedy chciał zaznaczyć swą niewidzialność narzucał na siebie jakąś sukienkę białą z cienkiej materji, gdyż taką szatkę „do czynienia niewidzialnym” sprawił Henslowe swojej trupie, nb. za bardzo niską cenę. Pozatem używano zawsze i wszędzie strojów współczesnych; tak Lir jak Makbet, tak Juljusz Cezar jak Antonjusz, chodzili po scenie w strojnych kaftanach i pięknie wyszywanych, bufiastych spodniach elżbietańskich dworzan, w pantoflach, opatrzonych wielką różą z czerwonego aksamitu i na powitanie gości zamiatali podłogę sceny pękiem strusich piór, przypiętym do aksamitnego beretu. Teatry początkowo kupowały stroje od sług znakomitych panów, którym one dostawały się zawsze jako podarunki testamentowe, później sprawiały sobie same coraz piękniejsze i kosztow-

niejsze, przewyższające swoją ceną nieraz pięciokrotnie honorarium autora za dramat. Przedstawienia w białym dniu słoneczny i tuż przed oczami widzów, dbających o elegancję, zmuszały do prawdy w strojach, która, jak każda prawda, jest kosztowna. Jedynie stroje kobiece były tanie — dzięki temu, jak twierdzi złośliwie purytanin Archer, że kobiece role grali chłopcy, nie kobiety.

I ten fakt, że mężczyźni grali role kobiece w teatrze szekspirowskim, rzuca snop jasnego światła na stosunek Szekspira do sceny jako do technicznej oprawy jego dramatu. Ten pozornie niedający się zrozumieć fakt, że Szekspir, tworząc swoją Julję i Porcję, Rozalindę i Violę, swoją Lady Makbet i Kleopatę, Perdite i Imogenę, wiedział, że będą je grać chłopcy nie kobiety, pozwala nam jednak wglądnąć w samą istotę twórczości Szekspira. Pisał dla swojej trupy, pisał dla aktorów, których znał doskonale, ich zdolności ekspresji artystycznej — można stwierdzić z grup

dział, pisanych w tym samym okresie jego twórczości, że pojawiają się w nich role o identycznym charakterze, na przykład bohaterskiego chłopca z pierwszych lat twórczości (Lucjusz z „Tyt. Andronikusa”, ks. Walji z „Henryka VI”, ks. Artur z „Króla Jana”), lub też młodej poważnej kobiety jak Hermiona, Imogena i Miranda, z ostatnich lat — wyraźnie zatem miał do rozporządzenia odpowiednią siłę aktorską. Tworząc swe dramaty wciągał już niejako z góry aktorów w kształtowanie swoich postaci — wyobrażał sobie plastycznie ruch swoich figur z dramatu nie przy pomocy wyobraźniowo stworzonych osób, ale wprost w gestach aktorów, którzy je mieli przedstawiać — w ten sposób czynił aktorów, swoich towarzyszy, niejako współtwórcami swej sztuki. I w tem leży ów niepojęty czar dramatu szekspirowskiego, który tak ciągnie ku sobie, jako ku najwyższemu szczytowi, umysły wszystkich wielkich aktorów. Wizja życia, jaką są dramaty szekspirowskie, nie traciła

w ten sposób ani na jedną chwilę kontaktu z życiem samem — już w chwili, kiedy przelewała się w symbol jego dramatów, nabierała żywej krwi i oddechu żywych tego symbolu interpretatorów i zatrzymała tę krew i ten oddech wiecznie. Prosto- ta środków technicznych nie uwodziła Szekspira pomysłami, które łatwo się mogły przemienić w martwość stylizacji — dekoracje, rzeczy martwe i przejściowe nie odrywały jego uwagi, skoncentrowanej w ruchach i wyrazie twarzy aktorów, które przy tworzeniu widział i do których swoje słowa i rytmy stosował. Brak kurty- ny nie pozwalał mu na stwarzanie sztucznych, niemających nic wspól- nego z realizmem życia, tableaux, kończących akty. Każda scena jest dla siebie całością, dającą pełną swo- bodę ruchów, bo nie obliczoną na efekt końcowy, ku któremu w pew- nej chwili musi zmierzać każdy akt w dzisiejszej sztuce. I stało się, że Szekspira rzeczy, zagrane we wszel- kich warunkach, są zawsze wielkie.

W ogłoszonych przed kilku tygodniami pamiętnikach wielkiego, żyjącego jeszcze aktora, Sir Johnstona Forbes-Robertsona, znajduje się ustęp o przedstawieniu tragedji „Romea i Julji”, która tak dużą część w dzisiejszym odczycie zajęła, przedstawieniu z udziałem Modrzejewskiej w 1880 roku w Anglii. Bawili wtedy przypadkowo razem na wakacjach w jednej z miejscowości w Kornwalji i rektor miejscowy prosił parę wielkich aktorów o przedstawienie w celu wsparcia kościoła. Wobec spodziewanego wielkiego zjazdu widzów z okolicy na występ Modrzejewskiej, tak, że nie pomieściliby się w żadnym stojącym do dyspozycji budynku, postanowiono odegrać ustępy z tragedji szekspirowskiej w ogrodzie rektorskim—urządzono na tle wysokich drzew nad strumykiem rusztowanie, takie proste szekspirowskie rusztowanie, publiczność zasiadła na dużej łące i w oświetleniu pełni księżyca odegrała Modrzejewska z Forbesem kilka scen, między niemi scenę bal-

konową, a Forbes-Robertson pisze, że było to najpiękniejsze, jakie widzieli oboje, przedstawienie „Romea i Julji”. Czyż można sobie wyobrazić przedstawienie innej, nieszekspirowskiej sztuki, w ten sposób? przedstawienie, a nie recytację tylko? Oprawa nie psuła wrażenia, bo z prostoty sceny szekspirowskiej wyszła jego sztuka i może się w najprostszej scenie pomieścić. Scena jego była w prostocie swoich środków pustelniczą celą, nagą i surową, ale w tej celi objawiała się zachwyconemu poecie bez żadnych przeszkód i roztargnień, Wielka Wizja Życia.



BIBLIOTEKA REDUTY:

1. REDUTA I JEJ CELE (w opracowaniu)
2. MIECZYSLAW LIMANOWSKI—Na drogach tworzenia nowego aktora (w druku)
3. PROF. STEFAN SREBRNY — Aj-schylos (w druku)
4. PROF. STEFAN CYBULSKI—Ubiór grecki w życiu zwykłym i w teatrze (w druku)
5. PROF. TADEUSZ ZIELIŃSKI—Elementy dramatyzmu w tragedji greckiej (w druku)
6. PROF. ANDRZEJ TRETIAK—Środki artystyczne sceny szekspirowskiej

2269/1244

