# TEATR ELŻBIETAŃSKI: RZECZYWISTE I POCHODNE FORMY

W dobie starożytnej we wszystkich miastach-państwach greckich nierozerwalnie, bo lokalizacyjnie i społecznie, symbolem integracji sztuk wszelkich był teatr. Jego rola zmieniała się od klasyki poprzez okres hellenistyczny i republikański do czasów imperialnych, jednakże społeczności starożytne zawsze były w „jego władzy". W tym okresie integracja sztuk wszelkich i techniki ujawniała się znacząco, aczkolwiek spontanicznie[1].

Idealnie wpisane w krajobraz klasyczne przybytki Melpomeny tętniły życiem do czasów wczesnego Bizancjum, natomiast w samym Bizancjum – do zawładnięcia imperium przez Turków Osmańskich. Do dziś światowe autorytety nauki podkreślają ich piękno i ścisły związek z krajobrazem. Władysław Tatarkiewicz pisze o wręcz idealnej formie spójnej z warunkami sceno-widowni, współtworzącymi widowiska i dającymi się elastycznie dostosować do potrzeb dramaturgów-inscenizatorów[2] (rys. 1).

Zgodność klasycznego i rzymskiego teatru nie istnieje. Są one zbliżone do siebie formą, ale są to podobieństwa powierzchowne. Rzymianie „używali" sceny do zupełnie innych celów, inna jest zatem jej forma przestrzenna, w tym również wzajemna relacja terenów gry i obserwacji. Pośrednią formą jest teatr hellenistyczny, powoli przechodzący w tak zwany grecko-rzymski, w którym można zauważyć stopniowo postępującą komercjalizację dzieła sztuki scenicznej. Swój szczyt osiąga on w czasach Triumwiratu w obiekcie zbudowanym przez Pompejusza i emocjonalnie opisanym przez Terencjusza[3].

Ten krótki przegląd ewolucji starożytnego teatru świadczy o spójności sztuk pięknych z architekturą; przecież w teatrze było wszystko: muzyka, plastyka, aktorstwo, które „domykała" znaczeniowo przestrzenna forma obiektu. Renesansowy teatr w Vicenzy jest połączeniem formy rzymskiej oraz klasycznej formuły teatralnej i podobnie źródeł powstania elżbietańskiego budynku teatralnego można dopatrywać się w klasycznych i rzymskich obiektach. Pierwszy stał się

dr hab. inż. arch. Piotr Obracaj, prof. PO, Katedra Budownictwa i Architektury, Wydział Budownictwa i Architektury, Politechnika Opolska, e-mail: p.obracaj@po.opole.pl

[1] M. Kocur, 2001. Teatr antycznej Grecji. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, *passim*; *idem*, 2005. We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, *passim*. Wyjątkowe pozycje, drobiazgowo i wieloaspektowo traktujące o sztuce starożytnego teatru.

[2] W. Tatarkiewicz, 1985. Historia estetyki – estetyka starożytna. Vol. 1. Arkady Warszawa. W rozdziale „Estetyka okresu klasycznego" (s. 50-163) temat teatru przewija się wielokrotnie, w szczególności w podrozdziale „Tragedia" (s. 53-55).

[3] M. Mosiewicz (red.), 1995. Godzina śródziemnomorska. W hołdzie słowu Jana Parandowskiego. Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego. „Spektakl" w teatrze Pompejusza oczami Terencjusza, s. 44-61.

Rys. 1. Teatr w Laodikii [łac. Laodicea (Fryzja) tur. Laodikeia (prowincja Denizli)] powstał równolegle ze wznoszeniem hellenistycznego miasta około połowy III w. p.n.e. Aktualnie jest to stanowisko archeologiczne, trudno ustalić „status" teatralny ze względu na liczne trzęsienia ziemi (jedno z największych w 60 r. n.e.) Ruiny teatru zachowały klasyczną formę przestrzenną, równie „klasycznie" obiekt został wpisany w krajobraz (fot. autora, 2008)

Fig. 1. A theatre in Laodicea [Latin: Laodicea (Phrygia) Turkish: Laodikeia (province of Denizli)] was created in parallel with the construction of the Hellenistic city in the half of the third century BC. Currently, this is an archeological site, it is difficult to determine the theatrical " status" for the sake of the numerous earthquakes (one of the largest took place in 60 AD). Ruins of the theatre preserved classical spatial form, "classically", as well, the object became a part of the landscape (photo by author, 2008)

zaczątkiem włoskiej sceny barokowej, ewoluował w tym kierunku około 200 lat, drugiemu zabrakło kontynuacji[4] (rys. 2).

Emocjonalnie dramaturgia Christophera Marlowe'a i Wiliama Shakespeare'a odpowiada klasycznej. Znacząca rola chóru w tragediach Ajschylosa, Sofoklesa i innych wielkich doby klasycznej została zachowana w renesansowej Anglii. Stąd elżbietańskie teatry wzorowały relację scenowidowni na formule gry z doby klasycznej i hellenistycznej, przestrzenna forma budynku natomiast do złudzenia przypomina rzymską z czasów cesarstwa. Faktografia nt. teatrów wznoszonych dla mas w elżbietańskiej Anglii praktycznie prawie w ogóle nie istnieje. Zachował się krótki opis przestrzeni sceno-widowni holenderskiego podróżnika Johannesa de Witta, uzupełniony naiwnym rysunkiem. W pewnym stopniu informacje przekazane przez de Witta umożliwiły pobieżne odtworzenie formy przestrzennej. Shakespeare nie pozostawił po sobie żadnych rękopisów, w niektórych znanych XIX-wiecznych wydaniach jego dzieł scenicznych nie ma żadnych wskazówek dla inscenizatorów. Lipskie wydawnictwo „Minerva" komplet dramatów Shakespeare'a z 1893 roku opatrzyło ilustracjami nasuwającymi skojarzenia ze sceną pudełkową. Akty poprzedzone krótkimi opisami scen również wskazują na najpowszechniejszą wówczas formułę przedstawień. Jako źródło wiedzy na temat aranżacji scenicznej wielce dyskusyjne są didaskalia, ponieważ nie da się dzisiaj jednoznacznie stwierdzić, czy powstawały przed, w trakcie prac nad formą sceniczną czy po premierze i pierwszych przedstawieniach. Być może zostały dopisane później przez kontynuatorów dzieła mistrza. Głównym i najbardziej bogatym źródłem wiedzy o formie ówczesnego teatru pozostają zatem dramaty, tocząca się w nich akcja, wzajemne relacje między ich postaciami. Czytając umiejętnie



[4] P. Obracaj, 2007. Sztuka teatru a ewolucja architektury scenicznej; od wzorów ateńskich po światową standaryzację włoskiej sceny barokowej. Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, rozdz. „Przełom renesansowy w teatrze", s. 147-167.

teksty renesansowych dramaturgów, można „między wierszami" odczytać rozwiązania przestrzenne i dojść do aranżacji dramatów, tym samym do dających się z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć przedstawień scenicznych, a za nimi fizycznie trwałych rozwiązań, stanowiących o formie budynku. Zgodnie z relacjami osób wciągniętych w proces rekonstrukcji teatru „Globe" tak właśnie powstawał jego projekt, a później budynek, do którego „dodawano" coraz to nowe detale i ulepszenia w miarę nowych odkryć. Znamiennym i w pewnym sensie zwrotnym punktem, już w trakcie trwania prac budowlanych, było odkopanie pozostałości teatru Christophera Marlowe'a „Rose". Wydarzenie to rzuciło nowe światło na formułę teatralną tego okresu, dookreślając takie detale budynku, jak forma barier i balasek, które zastosowano w nowym „Globe".

Rys. 2. Teatro Olimpico w Vicenzy, w 1585 roku pierwsze (jedyne w tamtym okresie) przedstawienie z klasyki Sofoklesa „Król Edyp"; budynek wzniesiony przez Andreę Palladio, ukończony przez Vinzenzo Scamozziego, uchodzący za „pierwszy kryty teatr nowoczesnej Europy"; wzorowany częściowo na rozwiązaniach klasycznych [episkenion, hyposkenion, zróżnicowanie wysokości pomiędzy orchestrą i proskenionem (pulpitum)], częściowo na rzymskich [widownia w formie połowy owalu odpowiadająca połowie koła, płytka scena (pulpitum), bogate frons scenae] (fot. autor, 2012)

Fig. 2. Teatro Olimpico in Vicenza, in 1585 the first (only at that time) performance of the classics by Sophocles "Oedipus Rex."; a building erected by Andrea Palladio, completed by Vinzenzo Scambozzi, regarded as "the first indoor theatre of modern Europe"; modeled partly on classical solutions [episcenium, hyposcenium, diversity in height between orchestra and proscenium (pulpitum)], partly on Roman solutions [the audience in the form of a half-oval corresponding to a half of a circle, shallow scene (pulpitum), rich frons scenae] (photo by author, 2012)

W czasach rządów Oliviera Cromwella i krótkich jego syna teatr z czasów królowej Elżbiety I przestał istnieć. Później już, za panowania Stuartów zabrakło kontynuacji tej formy. „Drury Lane", w swoim pierwszym wydaniu wzniesiony przez Christophera Wrena, nosił tylko częściowo znamiona sceny shakespeare'owskiej. Jako obiekt kryty z założenia nie mógł być masowym, co było istotnym walorem teatrów elżbietańskich. Architekt prawdopodobnie nie rozeznał dwuplanowości sztuk Shakespeare'a i nie zapewnił odpowiednich warunków scenicznych. Kolejne mutacje formy zbliżyły scenowidownię do barokowej włoskiej.

W 1949 roku Sam Wanamaker (1919-1993), aktor, pasjonat elżbietańskiej formuły teatralnej, przybył do Londynu z USA chyba już z zamiarem „wskrzeszenia" obiektu z przełomu XVI i XVII wieku. Przy współpracy z Theo Crosbym (1925--1994) odtworzono hipotetyczną formę, która mogła uchodzić za wzorzec scenowidowni pochodzącej z okresu renesansowego. Mógł tam zaistnieć ów poszuki-

wany teatr widza i aktora, spełnione zostały potrzeby dla inscenizacji w (domyślnym) duchu Shakespeare'a. Rozwiązanie „Globe" jest wynikiem wieloletnich i wszechstronnych badań nad formą przestrzenną, relacją sceny i widowni, zbieżnością dramaturgii z elastycznie pojmowaną inscenizacją. Theo Crosby bardzo dużo czasu poświęcił na znalezienie odpowiednich proporcji pomiędzy płaszczyzną „stojącej" widowni a wysuniętym pomostem scenicznym. Wiązało się to z drugą, istotną trudnością, jaką było uzyskanie poprawnego przewyższenia na galeriach. Każdy wyższy poziom wymaga od projektanta uciekania się do kompromisów i to zawsze z częściową stratą widoczności dla potencjalnego widza. Uzyskany efekt musiał uwzględniać przemieszczanie się miejsca akcji przedstawień niejednokrotnie poza scenę, jak również na poziom balkonu. Architekt poza ogólnym doświadczeniem projektowym musiał być świadom specyfiki epoki i dramaturgii dzieł czołowych nazwisk ludzi teatru renesansowej Anglii. Nakłada się na to umiejętność wykreowania przestrzeni pozwalającej na prawidłowe rozwiązanie akustyki, oraz zgodnie ze współczesnymi wymogami bezpieczeństwa, ewakuacji, przy czym widzowi należy zapewnić podstawowy komfort[5] (rys. 3-4).

Rys. 3. Londyński „Globe" w trakcie wznoszenia równolegle z budową kolejnych boków wielokąta, sektory wykańczano, opierając się na sukcesywnie pozyskiwanych informacjach na temat wystroju galerii i sceny teatru (fot. autora, 1995)

Fig. 3. London " Globe" during it was raised in parallel with the construction of another polygon sides, sectors were finished, relying on successively obtained information regarding the interior of a gallery and the theatre's scene (photo by author, 1995)

Rys. 4. Londyński „Globe"; do ewentualnego powiększenia podestu scenicznego stosuje się modularne, przystosowane wymiarowo praktykable (fot. autora, 2013)

Fig. 4. London "Globe"; modular, dimensionally adapted practicables are used to increase the size of a scenic platform (photo by author, 2013)



[5] *Ibidem*, rozdz. „Teatr masowy renesansowej Anglii; kontynuacja tradycji klasycznej", s. 127-142.

Współczesny „Globe" z niezaprzeczalnie w nim panującym duchem Shakespeare'a współtworzyli wybitni fachowcy, za efekt zatem należy złożyć im głęboki ukłon. Wypełniona po brzegi „stojąca" widownia w parterze oraz trzy poziomy galerii mogą pomieścić do 1800 widzów, w wersji całkowicie „siedzącej" – do 1500. Pierwsze przedstawienie odbyło się w sierpniu 1996 roku. „Dwaj panowie z Werony" zainscenizowani zostali z zachowaniem możliwych do odtworzenia wzorów z czasów niepodważalnego arcymistrza dramatu. W maju 1997 roku z udziałem królowej Elżbiety II odbyło się oficjalne otwarcie teatru wystawiono wówczas dramat pt. „Henryk V". Nad zadaszeniem scenicznym zgodnie z domniemaną tradycją powiewała w czasie przedstawienia flaga.

Obiekt powstał w szachulcowej konstrukcji, kryty strzechą z trzciny. Elementy „wyspiarskiej" ciesiołki zostały celowo podkreślone. Pomiędzy trocinowo-glinianym wypełnieniem a drewnianymi elementami pokrytymi dziegciem z czasem pojawiły się szpary, miejscami 2-3-centymetrowe. Konserwatorzy obiektu celowo ich nie usuwają. O tradycję zadbano w każdym detalu, balaski zostały wykonane na tokarce, której konstrukcja pochodzi z XVI/XVII wieku, stąd często różnią się nieco miedzy sobą. Część sceniczną zdobi malarstwo nawiązujące duchem do czasów mistrza, swoją tematyką uciekające w stronę metafizyki.

Istotę całego rozwiązania stanowi forma rzutu, wielokąta opartego na pełnym okręgu. Ze wszystkich londyńskich teatrów, których liczbę według różnych źródeł szacować można na 15-25, w ówczesnych kronikach zapisały się właśnie te, które nawiązywały rzutem do koła lub elipsy. W trakcie wykopów pod nowy budynek biurowy natrafiono na pozostałości teatru Christophera Marlowe'a, który w trakcie swojej działalności z formy koła przekształcono w elipsę, najprawdopodobniej za decyzją ówczesnego właściciela, w celu zwiększenia liczby miejsc. Pozostałości „Rose" odkryte zostały w 1989 roku, nb. znalezione tam tralki posłużyły za wzór dla wspomnianych już balasek w „Globe".

Wracając do formy teatru elżbietańskiego, można stwierdzić, że w rzucie opartym na kole łatwiej zapewnić widoczność w poziomie niż na rzucie kwadratu lub prostokąta, na co wskazują analizy. Poprzez odpowiednie rozmieszczenie słupów nośnych galerii od strony wewnętrznej konstrukcji oraz klinowe ukształtowanie sektorów z siedziskami można zapewnić dogodną (czytaj: wystarczającą) widoczność z balkonów na wychodzący w „stojącą" widownię podest sceniczny. Widoczność w pionie musi uwzględnić krzywą logarytmiczną z założonym dużym przewyższeniem, szczególnie w częściach galerii blisko sceny. Sprzyja temu układ siedzisk oparty na klinie zwężającym się w górę widowni, co przy okazji pozwala na odpowiednie uformowanie stopni. W układzie opartym na kwadracie lub tym bardziej prostokącie problem z widocznością poziomą przy nawet rozgęszczonej siatce słupów istnieje na całej długości galerii. Konstrukcja stanowi główną przeszkodę, z drugiego i trzeciego rzędu galerii utrudnia ogarnięcie wzrokiem nie tyle całej sceny, co jej większych fragmentów. Wykazuje to pobieżna analiza widoczności, zatem rzut koła czy elipsy o niewielkiej różnicy średnic i odpowiednim „poszatkowaniu" tych form na wielokąt, jest z pewnością najbardziej racjonalny.

W anglosaskiej nomenklaturze obiekty oparte na formach prostokątnych i kwadratowych, jak również trapezowych często figurują pod mianem „Elizabethan-Theatre-in Style", co w wolnym tłumaczeniu oznacza teatr stylizowany na elżbietański. Tak również nazwany został obiekt, będący już którąś z rzędu formą rekonstrukcji XVII-wiecznej szkoły fechtunku w Gdańsku, autorstwa polsko-

angielskiego zespołu projektowego (z około 1990 roku). Projekt zawierał szereg błędów i niedomówień zarówno w sferze programu użytkowego, jak i funkcji. Jednakże miał swoje atuty. Widoczność z galerii odpowiednio do możliwości, jaką narzucała forma rzutu, rozwiązana została poprawnie tak horyzontalnie, jak i wertykalnie. Drugi atut to w miarę zbliżona forma budynku do jego XVII-wiecznego poprzednika. Rozbudowany o bramę tryumfalną na cześć wizytującej Gdańsk Marii Gonzagi portyk stanowił jedynie ubarwiający detal niewnoszący niczego, co można by kojarzyć z angielskimi przybytkami Melpomeny z czasów Shakespeare'owskich.

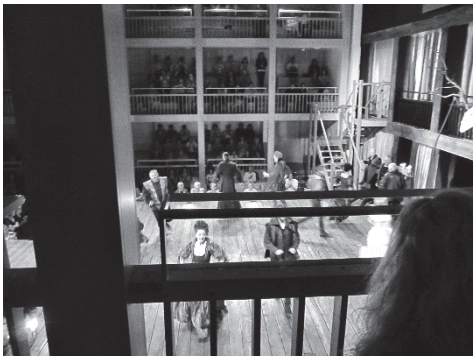
Późniejszy bieg wypadków przyniósł wyjątkowo niekorzystny efekt: w wyniku konkursu I nagrodę z przeznaczeniem do realizacji otrzymał projekt, w którym żadnej z podstawowych funkcji należycie nie spełniono. Nadto przekroczona została przez projektanta założona przez inwestora granica działki, co wymagało dodatkowych uzgodnień w celu pozyskania terenu pod zabudowę. Co gorsza, wszystkie braki w rozwiązaniu przestrzennym przeniesiono do wersji pokonkursowej. Widoczność poprawiano w trakcie realizacji, kosztem pomniejszenia normatywnych wysokości nad ostatnim rzędem. W układzie poziomym przy gęstym rytmie słupów nie zadbano o warunki widoczności w ogóle, pełny ogląd sceny z bocznych galerii ma tylko widz siedzący w pierwszym rzędzie i to pod warunkiem, że odpowiednio się wychyli.

W całym gdańskim przedsięwzięciu najbardziej chybiony jest pomysł połączenia sceny elżbietańskiej z barokową typu włoskiego. Te dwie całkowicie odmienne relacje sceny i widowni przeczą sobie tak w sferze kreowanego na scenie dramatu, jak i technicznie. To kardynalny i właściwie niweczący sens inwestycji błąd popełniony przez autorów warunków konkursu. Drugi to zamykany dach, kosztowna w fazie wykonawstwa i eksploatacji, złożona technicznie część inwestycji również niczego niewnosząca w sensie teatralnym. Większość widowisk nawet przy sprzyjających warunkach pogodowych odbywa się przy zamkniętym dachu. Pod konstrukcją zadaszenia nie podwieszono ekranów akustycznych, trudno więc oczekiwać poprawnej słyszalności. Problemem akustyki zatem, podobnie jak widoczności, nie została w ogóle rozwiązany. W układzie elżbietańskim przy zamkniętym dachu aktorzy nie tyle wypowiadają, co wykrzykują swoje kwestie. Tym bardziej tekst staje się nierozpoznawalny. Tak więc problemy akustyczne w niczym nie ustępują fatalnej widoczności. Z bocznych galerii, co wynika z formy rzutu, widać tylko fragmenty sceny. Z drugiego i dalszych rzędów, kadr „pocięty" jest gęsto słupami, problem ten jest szczególnie uciążliwy przy akcji scenicznej rozgrywającej się na scenie włoskiej.

Według zapewnień dyrekcji obiekt jest „siermiężny", podobnie jak miał wyglądać jego pierwowzór w renesansowej Anglii. Przeczą temu drogie materiały wykończeniowe „ubierające" żelbetowo-stalową konstrukcję i nader staranne, niepasujące do charakteru obiektu wykonawstwo. Widzom nasuwa się wrażenie, że nikt jeszcze tanio sztuki nie zrobił, ale dzieje się bardzo źle, jeśli sztuka w teatrze tym nie ma odpowiednich warunków, żeby zaistnieć. Tym bardziej że na stronie internetowej teatru widnieje, iż liczba sprzedawanych biletów zmniejsza się do około połowy. Wszystko to daje wymierne efekty w stratach finansowych, przy czym podkreślić należy wysoki koszt samej inwestycji (rys. 5-6).

Rys. 5. Theatrum Gedanense, w „grze" scena pudełkowa, widok z trzeciego, najwyższego poziomu galerii, z drugiego rzędu; w stosunku do projektu pokonkursowego przewyższenie podniesiono, co pociągnęło za sobą zmniejszenie normatywnej wysokości nad najwyższym rzędem; zabieg niczego nie zmienił, scena jest zupełnie niewidoczna (fot. archiwum)

Fig. 5. Theatrum Gedanense, in a "performance" the proscenium stage, a view from the third, the highest level of a gallery, form the second row; in relation to the post-competition project elevation was raised, which resulted in a reduction in standard height of the highest row; that move did not change anything, the scene is completely invisible (photo archives)



Rys. 6. Theatrum Gedanense, przedstawienie na scenie elżbietańskiej, widok z drugiego poziomu galerii, dyskomfort w oglądzie sceny pogłębiają nadbudowane bariery metalowe (fot.: archiwum)

Fig. 6. Theatrum Gedanense, a performance on the Elizabethan stage, a view from the second level of a gallery, discomfort in the vision of the scene is deepened because of overbuilt metal barriers (photo archives)

Pojęcie teatru stylizowanego na elżbietański można różnie interpretować. Formuła spektakli może być bliska inscenizacjom renesansowej Anglii, może również pomijać niektóre przestrzenne pryncypia, wychodzić poza przyjęte konwencjonalne układy sceniczne. Peter Brook, światowa postać teatru, w realizacji „Mahabharaty" zawarł syntezę współczesnej sztuki teatralnej. Akcja dynamiczna, momentami pozornie spowolniona, przenika się z tym, co fizycznie trwałe, wpisuje się w warunki przestrzenne, jakie by one nie były. Ale w tym miejscu trzeba się wyraźnie zastrzec: „Mahabharata" Petera Brooka dzieje się w przestrzeni, którą należałoby określić jako rodzimą; otwartą, bez barier; przestrzenią klasyczną/elżbietańską, zawsze spójną z dramatem.

Z drugiej strony inscenizacja mistrza nie narzuca żadnego dogmatu przestrzennego. Przy przyjętej zasadzie aranżacyjnej spektaklu może on zaistnieć wszędzie, gdzie najbliższą formą jest elżbietańska, przestrzennie wywodząca się z klasycznej.

Obejrzenie którejkolwiek z inscenizacji czy w kamieniołomie pod Avignon, czy w ateńskiej Petrze, czy w końcu w paryskim Les Bouffes du Nord pobudza do wieloznacznego odbioru widowiska, natomiast intencje reżysera są każdorazowo klarowne. Środkami artystycznymi wyjaśnia to, co „nieprzetłumaczalne".

Z pozoru filmowa wersja niczego nowego nie wnosi. Autorowi najwyraźniej zależy na popularyzacji swojego przekazu, swojej wizji. Ale obejrzenie, a może raczej wczytanie się w obraz filmowy autorstwa mistrza, nasuwa kolejną, bardzo istotną refleksję. Film i teatr zwykle odczytywane są jako zupełnie różne media. Inne środki wyrazu, przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, pokazywane są zatem za pośrednictwem optyki. „Czasoprzestrzeń", w której może się ona „dziać", przekracza granice realności. Brook niejako niweluje wszelkie przepaście między mediami. Może nie jest to wielkim odkryciem, ponieważ próby takie podejmowane były i nadal są przez wielu inscenizatorów. Niemniej jednak reżyser „pewną ręką" prowadzi akcję, a dynamika osiągana jest słowem, gestem oraz stopniowaną acz zrównoważoną budową napięcia. Poprzez montaż obrazu z kilku (3÷5) kamer i „grę ostrością" wyeksponowane zostało to, co najistotniejsze. Jest to właśnie owo minimum środków, które wynikają z filmowego ich wyboru. Inscenizator wydaje się wykorzystywać je do granic możliwości. Sugestywne o ogromnej temperaturze sceny medytacji, przechodzące w batalistyczne, mają swoje zamierzone przez reżysera płynne, czasem statyczne przejścia.

W Les Bouffes du Nord poprzez zrównanie poziomu I rzędu z otwartą sceną kontakt widza z aktorem jest wyrazisty, bardziej odczuwalny przez uczestników. Peter Brook „robił" teatr dla siebie, architektura sceniczna wynikła z jego przekonań i potrzeb twórczych. Obiekt został poddany głównie pracom konserwatorskim w takim stopniu, ażeby nie naruszały istniejącej struktury.

Z założeń Brooka wynika, że zależało mu na zachowaniu obiektu w stanie takim, w jakim go zastał. Prace renowacyjne przeprowadzone zostały w 1974 roku i ograniczały się głównie do zabezpieczenia stanu technicznego obiektu. W rzeczywistości tą jedyną substancją, która dla mistrza stanowiła wartość, była mogąca tam zaistnieć przestrzeń teatralna, jej podporządkowane zostało wszystko[6] (rys. 7).

Teoretycznie jest to układ widowni ze sceną otwartą, natomiast inscenizator prostymi środkami może ją aranżować w dowolnym wariancie. Opierając się na rysunkach zachowanych w archiwum obiektu, można stwierdzić, że układ sali z 1876 roku nawiązywał do barokowej włoskiej. Można to odebrać jako standard, ponieważ trudno dopatrzyć się w rozwiązaniu przestrzennym wyraźnych śladów przywoływanego przez G.C. Izenoura „systemu francuskiego".

Z zachowanych przekrojów osiowych sali wynika, iż widownia z dostępem od poziomu ±0,0, miała przewyższenie wykonane po ciesielsku. Trzy poziomy balkonów były standardowo skorelowane ze sceną pudełkową, tak, jak robiono to w większości obiektów wywodzących się z formuły włoskiego teatru barokowe-



[6] Wypowiedź mistrza stanowiąca jego *credo* artystyczne. Zob. P. Brook, 1974. Pusta przestrzeń. Wyd. Artystyczne i Filmowe Warszawa.

go. Proscenium w formie wycinka koła było w niewielkim stopniu wysunięte (ok. 3 m). Po rozebraniu „parterowej" widowni Brook uzyskał otwartą przestrzeń, gdzie mógł dowolnie aranżować widowisko, np. sadzając widzów tylko na galeriach.

Rys. 7. Paryski Les Bouffes du Nord, zawsze blisko klasyki i teatru elżbietańskiego(fot. archiwum)

Fig. 7. Parisian Les Bouffes du Nord, always close to the classics and the Elizabethan theatre (photo archives)

Niskie koszty pierwszej modernizacji i szczególnej w swoim zakresie renowacji z 1974 roku (10.000 funtów) wskazują, że pozyskanie takiej właśnie przestrzeni było głównym zamierzeniem Brooka. Po „rozbiórce" parteru jedynym budowlanym elementem, tyle, że mobilnym, systemowym, a więc łatwym do demontażu, stały się trzy moduły widowni, które w kilku konfiguracjach można ustawić na płaskiej płycie podłogi zrównanej poziomem ze sceną. Nadto w nadsceniu podwieszony został ruszt ze sztankietami, a na obwodzie widowni, na dwóch poziomach balkonów zamontowano prowadnice dla świateł. „Wystrój" wnętrza utrzymano w takim stanie, w jakim je zastano. Ze strony ludzi teatru, którzy wspólnie w P. Brookiem „zasiedlali" wówczas obiekt, padały cierpkie uwagi co do przydatności sceny dla teatru. Stan budynku określano jako będący pomiędzy remontem a zburzeniem.

„Tymona ateńczyka" mistrz wziął na warsztat nieprzypadkowo. Jest prawie pewne, że Shakespeare nigdy scenicznie nie zrealizował tego dramatu. Rzadko bywał grywany współcześnie. Jak zgoła wszystkie dramaty stratfordczyka jest to tekst dla teatru widza i aktora. Sprawia wrażenie nieukończonego, ze względu na niedopowiedzenia porównywany z „Juliuszem Cezarem". Shakespeare wielokrotnie podejmował temat antyczny z widoczną dbałością o wiarygodność epokowego tła. Poprzez realizację „Tymona" Brook podjął swoiste wyzwanie. Uzupełnił opowieść Shakespeare'a, przybliżył starożytność do czasów króla Ludwika XIV. Wszak molierowski mizantrop jest odpowiednikiem tytułowego bohatera Shakespeare'a. Twórca spektaklu spełnił zatem podstawowe warunki klasycznego/elżbietańskiego teatru.

Na otwarcie teatru z bogatej twórczości Shakespeare'a mistrz wybrał zatem sztukę, której czas akcji mieści się w starożytności, natomiast pod względem problematyki dotyczy tematu ponadczasowego. Organizacja przestrzeni teatralnej wynikła niejako z treści sztuki, została zbudowana „od wewnątrz", czyli z założenia pozbawiona barier oraz wszelkich innych utrudnień, które mogłyby wyniknąć z relacji sceno-widowni. Dramat jako dzieło mistrza elżbietańskiej Anglii został opisany grą aktora, czasem tylko popartą rekwizytem, przy prawie niezmiennym układzie światła.

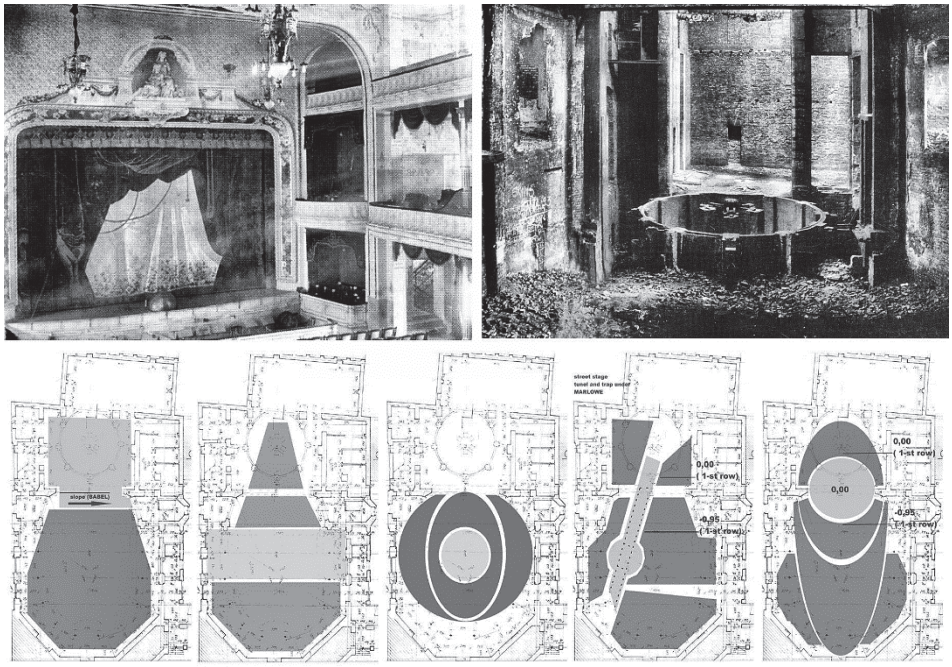
W tym miejscu należałoby wrócić do pojęcia „Elizabethan-in-style-theatre". Czy rzeczywiście pomimo braku ścisłej relacji przestrzennej obiekt należałoby wpisać pomiędzy teatry, które tylko próbują naśladować rzeczywistą formę

i formułę przybytków Melpomeny wzniesionych lub zaadaptowanych scenicznie w owym czasie w Londynie? Otóż bezsprzecznie, totalnie ujmując przestrzeń teatralną, bo tak tylko można postrzegać dzieło Petera Brooka, można stwierdzić, że niewątpliwie jest to zjawiskowe, poprawione i uzupełnione wydarzenie Shakespeare'owskie, odpowiadające wszelkim kryteriom teatru elżbietańskiego. Może jeszcze warto nadmienić, że wymową i duchem teatru każde z wydarzeń kreowanych przez Brooka znajduje się blisko, a może wręcz oscyluje wokół właśnie takiej, bliskiej doskonałości sceno-widowni. Tam, gdzie jest to możliwe, mistrz zapewnia widowisko tłumom. Jeżeli nie rozległa, otwarta widownia, to sala, w której wrażenie tego tłumu sprawia swobodnie „ukształtowana" uczestnikami wydarzenia (czyli widzami i aktorami) przestrzeń sceno-widowni. Tę „elżbietańskość" kreuje Brook poprzez inscenizację. I jest to w pełnym tego słowa znaczeniu teatr Williama Shakespeare'a. Kolejna kwestia, nad którą warto się zastanowić, jest taka, czy i na ile Peter Brook korzysta z niezwykle dziś bogatych możliwości technicznych. Otóż tak, każde mniej lub bardziej elżbietańskie przedstawienie ma oprawę, w której współczesna technika musi mieć udział. Ale dzieje się to w stopniu nie tyle koniecznym, co właściwym, zawsze trafiającym w sedno. Dotyczy to oświetlenia scenicznego, które wtedy, gdy jest to potrzebne, dominuje, nadaje dynamikę, pobudza emocje. Ale jest możliwa sytuacja odwrotna, gdy oświetlenie jest *constans*. Światło rysujące, podkreślające czy wręcz przerysowujące postacie sceniczne, może w tym przypadku wzbogacać przedstawienie, dynamizować akcję, oddziaływać na zmysły widza równie mocno, jak zmienne. Znaczący przestrzennie rekwizyt czy zmiana dekoracji to atrybuty, którymi generalnie mistrz Brook posługuje się oszczędnie i nader rzadko. Symbioza sztuk wszelkich i techniki istnieje, ale w niewidocznym tle.

Kreowana niegdyś przez Jerzego Grotowskiego formuła teatru ubogiego przybierać może różne formy. Teatr Petera Brooka w każdej postaci, czy to plenerowej – otwartej czy ograniczonej zamkniętą przestrzenią, zmierza ku takiej idei, zostawiając odbiorcom szeroki margines na interpretację i kontemplację. Ruinom gliwickiego Teatru Miejskiego, scenie pochodzącej z 1890, spalonej przez Armię Czerwoną w 1945, a przywróconej do życia w 1996 roku, w niegdysiejszej włoskiej relacji terenów gry i obserwacji trudno przypisać elżbietański układ. Jednakże w formie użytkowania w latach 1996-2002 jako *sensu stricto* pojmowanego teatru widza i aktora, formułę tę uznać należałoby za wiodącą. Do czasu wypalenia wnętrza budynku przez wojska radzieckie obiekt był typowym, nieco przyciężkawym przykładem teatru ze sceną pudełkową. Po „odrodzeniu" w czasie wyżej wspomnianym, mimo wszelkich niedogodności dla uczestników widowisk i niedoskonałości technicznych był nadzwyczaj mobilny. Zawdzięczał to właśnie owemu nieszczęśliwemu zbiegowi okoliczności. Pozostała po wypalonej ciesielskiej konstrukcji widowni pozioma płyta podłogowa stanowi jednopłaszczyznowo, a zatem dogodnie powiązaną powierzchnię z przyległymi pomieszczeniami (w tym z byłym foyer) oraz wyjściem ewakuacyjnym. Pozwala to na różnorodną organizację sceno-widowni. Niepowtarzalny jest nastrój panujący w całej możliwej dla scenicznego zaadaptowania przestrzeni, co nieodmiennie przywodzi na myśl Les Bouffes du Nord Petera Brooka; mistrz z pewnością doceniłby tę przestrzeń (rys. 8-10).

Rys. 8,9. Gliwickie Ruiny Teatru Miejskiego, przeistoczenia relacji sceny i widowni można dokonać w jednej chwili; scena ulicowa dla molierowskiego „Świętoszka" i szekspirowskiej „Tragedii Szkockiej" w scenografii Andrzeja Majewskiego, inscenizacja Teatru Witkacego z Zakopanego (fot. autor, 1999)

Fig. 8,9. The Ruins of the Community Theatre in Gliwice, transformation of relations of the scene and the audience can be made in one moment; the street scene for Moliere's "Tartuffe" and Shakespeare's " Scotch Tragedy", stage design by Andrzej Majewski, staging by Theatre of Witkacy from Zakopane (photo by author, 1999)




Rys. 10. Gliwickie Ruiny Teatru Miejskiego, warianty relacji sceno-widowni w opracowaniu Jerzego Moskala i Piotra Obracaja, 1999

Fig. 10. The Ruins of the Community Theatre in Gliwice, the options of the scene-audience relations developed by Jerzy Moskal and Piotr Obracaj, 1999

Ostatni gliwicki przykład dowodzi, że o zaklasyfikowaniu przestrzeni dla teatru wcale nie musi decydować jej układ. Tę najbardziej znaczącą rolę w kreowaniu teatru należy przypisać uczestnikom, tj. widzom i aktorom, oraz kreatorom przestrzeni, częściowo tylko tej fizycznie trwałej.

## LITERATURA


[1] Brook P., 1974. Pusta przestrzeń. Wyd. Artystyczne i Filmowe Warszawa.
[2] Kocur M., 2001. Teatr antycznej Grecji. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.
[3] Kocur M., 2005. We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie. Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.
[4] Mosiewicz (red.) M., 1995. Godzina śródziemnomorska. W hołdzie słowu Jana Parandowskiego. Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego.
[5] Obracaj P., 2007. Sztuka teatru a ewolucja architektury scenicznej; od wzorów ateńskich po światową standaryzację włoskiej sceny barokowej. Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej.
[6] Tatarkiewicz W., 1985. Historia estetyki – estetyka starożytna. Vol. 1. Arkady Warszawa.


## TEATR ELŻBIETAŃSKI: RZECZYWISTE I POCHODNE FORMY


**STRESZCZENIE.** Światowym wzorem dla otwartych teatrów opartych na przestrzennej zasadzie obiektów renesansowej Anglii jest londyński „Globe". Zrekonstruowany został w latach 90. poprzedniego wieku i oddany do użytku w 1996/1997 roku. Proces projektowy polegał na odgadywaniu formy i formuły teatralnej z przeszłości. Zachowały się nieliczne ślady po kilkunastu (może kilkudziesięciu) obiektach, jedynymi były zapiski i szkic holenderskiego podróżnika Johannesa de Witt'a. Autorzy przedsięwzięcia właściwego rozwiązania poszukiwali w sferze dramatów Shakespeare'a, Marlowe'a i innych ludzi teatru z epoki. W końcowym efekcie to właśnie w „Globe" zmaterializowały się wszystkie domyślne, ale najistotniejsze cechy przestrzenne odpowiadające charakterowi tekstów pozostawionych przez renesansowych dramatopisarzy. W teatrze elżbietańskim widzowie mają zatem otaczać aktorów w 3/5 obwodu koła, podobnie, jak w teatrze klasycznym. W „parterze" uczestnik spektaklu sam sobie szuka „stojącego" miejsca na widowni, na galeriach miejsce to może być z góry określone. Ale w każdym przypadku to, co będzie się działo na scenie, będzie utrzymywać widza i aktora w bliskiej relacji.

Londyńskie, nieliczne ślady z tamtej epoki wskazują, że powstałe wówczas nowe obiekty miały rzut oparty na okręgu lub może elipsie. Wszelkie inne rozwiązania bazujące na kwadracie, prostokącie czy trapezie były adaptacjami zrodzonymi z potrzeby chwili. Ludzie teatru przestrzenie takie zwykli określać mianem „Elizabethan–in–Style–Theatre", co w wolnym tłumaczeniu należy interpretować jako „teatr w stylu elżbietańskim" bądź trafniej jako teatr nawiązujący formułą do elżbietańskiego. Rzeczywista, elżbietańska idea teatru podporządkowana jest zatem ścisłym regułom przestrzennym.

Wzniesiony w Gdańsku i w ostatnich latach oddany do użytku Theatrum Gedanense, ze sceno-widownią zlokalizowaną na kwadracie odpowiada tej drugiej interpretacji przestrzennej, a nie przyjętym w świecie standardom szekspirowskiej przestrzeni teatralnej. Jest wyjątkowo trudnym obiektem dla widza, aktora i inscenizatora. Wbrew oczekiwaniom ludzi teatru nie może stać się kontynuatorem sztuki scenicznej w tradycji renesansowej Anglii.



**Słowa kluczowe:** teatr szekspirowski, teatr elżbietański, teatr klasyczny, dramat, renesans

## ELIZABETHAN THEATRE: ACTUAL AND DERIVATIVE FORMS

**SUMMARY.** The model for all theatres based on English Renaissance open-theatre formula, which exist around the world, is Shakespeare's Globe, located in London. It was reconstructed in 1990s and opened to the public in 1996/1997. Its design process employed an academic approximation of the past theatrical form and substance. Very little remnants of such objects still exist today. The only available evidence is the memoirs and the sketch of Dutch traveller Johannes de Witt. The Globe's developers looked for clues in Shakespeare's and Marlowe's plays as well as the works of other theatre personalities of that era. Ultimately, it was The Shakespeare's Globe that embodied all the most important, albeit presumed spatial features described in the works of the playwrights of the Renaissance era. In the Elizabethan Theatre, like in the classic theatre, the audience occupies 3/5th of the circumference of the stage. On the ground floor, the viewer is free to choose any standing place in the audience, while in galleries, the seats may be assigned. But in each case, there is a close relation between the viewers and the actors performing the play.

According to sparse evidence from that era, new facilities, which were built at that time in London, had a projection of either a circle or an eclipse. Other arrangements based on a square, rectangle or trapezoid were used only in specific circumstances. The theatre connoisseurs refer to such spaces as "Elizabethan – in – Style – Theatre", English Renaissance theatre, early modern English theatre, or (commonly) as Elizabethan theatre, i.e. a theatre whose formula most accurately reflects the Elizabethan style. Hence, the actual Elizabethan theatre concept follows stringent spatial guidelines.

Theatrum Gedanense, a theatre which has been recently built and opened in Gdansk, with its stage-audience in the shape of a square, follows the latter spatial interpretation, and therefore it does not meet the standards of the Shakespearean theatrical space adopted throughout the world. It is a very challenging venue for the audience, the actors and the producers alike. Contrary to theatre connoisseurs' expectations, it cannot be considered a continuation of the English Renaissance stage traditions.

**Key words:** Shakespeare's Theatre, Elizabethan Theatre, classic theatre, play, Renaissance