

DYGRESJE TEATRALNE

Prospero to duchowy autoportret Shakespeare'a. Tak przynajmniej każe mniemać tradycja. Już Victor Hugo twierdził, że „Burza” stanowi artystyczny testament Wielkiego Stratfordczyka. Okoliczności zewnętrzne nakładają do takiej interpretacji: „The Tempest” jest bodaj ostatnią sztuką w całości napisaną przez Shakespeare'a; „Burza” powstała w 1611 roku i w tymże roku, 1 listopada, została wystawiona na dworze królewskim w Londynie — autor „Hamleta” przeniósł się już wówczas do rodzinnego Stratfordu, wycofawszy się z bezpośredniego „robienia interesów” w teatrze. Jeśli się zważy, że Prospero to kreator ułotnych światów, przetransponowujących w inny wymiar trywialną rzeczywistość wys-



Teatr im. J. Kochanowskiego: „Burza” Williama Shakespeare'a. Na zdjęciu: Irena Dudzińska (Iris), Marina Szmak-Konarska ((Juno), Zofia Bielewicz (Ceres).
fot. J. Bortkiewicz

Marek Jodłowski

Wyspa na morzu codzienności

py, na którą rzucił go los, jasnym się staje, dlaczego w postaci tej interpretatorzy dramatu dopatrują się duchowego autoportretu pisarza.

Interpretacja taka, zasadzająca się na autobiografizmie, kreująca zbitkę: Prospero-Shakespeare, prowadzić musi nieuchronnie do rozwiązań pozostających w kręgu tradycji romantycznej, „wyczerpuje się cała w jednej metaforze poety-maga, poety-kreatora i milczenia, które jest ceną powrotu w świat ludzi” — pisał autor „Szkół klasyków” w jednym z felietonów na łamach „Przeglądu Kulturalnego” (tekst ten przedrukowany potem został w programie głośnego w 1959 r. nowohuckiego przedstawienia „Burzy” w inscenizacji Krystyny Skuszanki). Krytyk dodawał jeszcze, iż „łatwo zauważyć, jak bardzo ta metafora jest romantyczna, zarówno w swoim stylu, jak w estetyce, w koncepcji poety jako demiturga i wydobycia na plan pierwszy konfliktu między poetą a światem, między Arielem i Kalibanem, między czystym duchem i czystą zwierzęcością”. Jednak według cytowanego szekspirologa „cała ta metaforyka bliższa jest młodemu Victorowi Hugo i La Martinowi niż groźnej fantastyce Shakespeare'a, która nie przestaje być nigdy obrazem rzeczywistości świata”.

Choć w generaliach krytyk ma rację, to przecież, przywołując w tym kontekście nazwisko Victora Hugo, trafił kulą w plot. Autor „Hernaniego” rzeczywiście widział w postaci Pros-

pera, co już zaznaczyliśmy, duchowy autoportret Shakespeare'a. Bohatera „Burzy” nazywał jednak „pracownikiem, który za pomocą wiedzy pokroził materię”. A taka wykładnia — o paradoksie! — bliska jest idei nowohuckiej inscenizacji, której twórcy podparli się w teatralnym programie cytowaną uprzednio wypowiedzią. Bez przesady jednak: bliska, ale jednocześnie daleka. Hugo mówi, co prawda, o wiedzy i materii, o poskromieniu tejże przez myśl Wielkiego Czardzieja, nie dostrzega przecież dwuznaczności całej sytuacji, nie czuje jej gorczy, nie widzi, że triumf utożsamiać się może z klęską.

O inscenizacji Skuszanki pisał był Flaśzen w „Echu Krakowa”: „Teatr nowohucki dokonał próby jeszcze jednego wypełnienia schematu „Burzy” — trzecim współczesnym. Wystarczy Prospero potraktować jako uczono-ego, a pod jego magię podłożyć wartość „energii atomowej” i nić skojarzeń snuje się wcale efektownie”. Wbrew sugestiom Flaśzena Skuszanka nie dokonała aż tak prostackiej aktualizacji. Owszem, Kaliban nie miał nie potwora, był zielonym (to ustępstwo na rzecz surrealistycznej wieloznaczności) Murzynem, autotuchtem, który „po tragicznych doświadczeniach zetknięcia z cywilizacją (...) pozostanie znów sam po odejściu jej przedstawicieli”, sam ze swoimi sprawami, ze swoją wyspą (co poświadcza Jan Kosiński w 5 n-rze

„Dialogu” z 1959 roku). Zaś Ariel nie miał nic w sobie z dziewiętnastowiecznej primabaleriny (tak przyjęło się grywać tę postać w naszych teatrach), choć kreowała go dziewczyna, nie tańcząca wszakże, co uwyraźniało tekst — i Ariela, i Prospera. Ubrana była w jasnoszary trykot; metaliczne nakrycie głowy i szeroka horyzontalna elipsa, na której opierała ręce, wchodząc na scenę, czyniły z niej postać-metaforę, kojarzącą się niektórym z energią atomową, gdyż „jak wiadomo — żartuje Kosiński — większość atomów nosi takie właśnie obreże” (scenografię do tego spektaklu robił Szajna). Nieco dalej Kosiński konkluduje: „Gdyby inscenizacja narzucała taką interpretację „Burzy” w sposób jednoznaczny, czułym się obrażony; jeżeli na nią pozwala, to znak, że teatr działa prawidłowo: i autor, i widz mogą się wygadać”.

2.

Opinie o nowohuckiej inscenizacji „Burzy” znalazły się w niniejszych „Dygresjach” nie po to, żeby dowodzić, iż reżyserska robota Skuszanki nad tym dramatem stanowi wzór godny naśladowania (czy w sztuce naśladowanie w ogóle jest wskazane?). Ten głośny swego czasu spektakl uprzytomnia przecież, jak można w znany, należący do kanonu literatury dramatycznej utwór wpisać treści aktualne, nie gwałcąc jego wymowy, nie zacierając specyfiki. Z „Burzą” postępowano różnie — inscenizacja Skuszanki (niekonwencjonalna w wymowie, dla wielu irytująca w

warstwie scenograficznej) świadczy, iż można wypowiadać się, nie odbierając głosu autorowi.

Mniej drastycznie postąpił z „Burzą” Goliński. Przystępował zresztą do inscenizacji w dwadzieścia lat później, gdy już przestaliśmy się zachłystywać możliwościami sztuki teatru, ponownie wyzwolonej z ilustracyjności i z wszelkich poetyk normatywnych. Na froncie walki o „nowoczesność” uspokoiło się nieco, przycichł zgłębiony przez „nowatorów” i nie tyle myślicy, ile hałasujących. Za to rzeczywistość społeczeństwa manipulowanego przez mass-media przypominała o odpowiedzialności artysty. Dlatego w opolskiej inscenizacji „Burzy” Prospero znów jest twórcą światów ułotnych. Nie fascynują go jednak magiczne możliwości sztuki, jest nieco przegazony (choć od czasu do czasu zapala się przy realizowaniu swoich pomysłów), jakby ugiął się pod brzemieniem odpowiedzialności; jego smutek jest smutkiem człowieka wiedzącego więcej niż inni.

3.

W opolskim spektaklu Prospero nie ma w sobie nic z Shakespeare'a; nie został też wyposażony w jakieśkolwiek atrybuty, które nakazywałyby kojarzyć go z postacią twórcy (broda — własna, nie przyklejona — i czarny sweter nie są przecież żadnymi wyróżnikami). Goliński

DYGRESJE TEATRALNE



Jerzy Goliński (Prospero) i Bożena Rogalska (Miranda).
fot. J. Bortkiewicz

charakteryzuje Prospera na obraz i podobieństwo swoje. Co więcej: „jest” Prosperem. Bo grając tę postać, jednocześnie inscenizuje „Burzę”, a w ogóle — to jest przecież reżyserem z zawodu. Wypowiadając więc słowa ostatniego monologu Prospera (Epilog), nie tylko przekazuje myśl Shakespeare'a, ale spowiada się ze swoich przekonań, mówi niejako o sobie:

Już czarodziejstwa moje wszystkie rozburzone,
Zgasta latarnia magii:
własnym ogniem płonę.
Żałosny jest to płomyk. (...) Jeżeli moje żagle nie wypełni technicznie / Waszego współodczucia — żalosnym wspomnieniem Pozostanie mój zamysł, aby was poruszyć. Pragnę, byście stąd wyszli skrzepieni na duszy, Sztuką oczarowani. (...)

W ustach Golińskiego monolog ten tym bardziej staje się wypowiedzią odautorską, że wygłasza go reżyser-aktor posługujący się własnymi słowami. Jak najdosłowniej. Oryginał jest Shakespeare'a, ale polską wersję „Burzy”, choć istnieje wiele tłumaczeń tego dramatu, dla opolskiej inscenizacji przygotował sam reżyser. Widocznie bardzo mu zależało na tym, aby wypowiadać ze sceny własną interpretację Shakespeare'owskich myśli, aby interpretację dramatu zacząć już w warstwie tekstu (wszak każda transkrypcja jest interpretacją). Nie chciał bowiem w warstwie inscenizacji zbyt drastycznie odbiegać od obrazów zakonodawczych i w tekście „Burzy”, i w pamięć-wyobraźni widzów

rową, że kompetencje nie były ostro rozdzielone (przynajmniej do pewnego momentu). Tym niemniej „wieść gminna” w Golińskim widzi reżysera inscenizacji. Czy jest to wynik działania scenicznej sugestii (Goliński gra Prospera-reżysera), czy też „wieść gminna”, swoją mądrość biorąc z plotki, uwyraźnia tylko kształt inscenizacyjnego zamysłu — mniejsza o rozstrzygnięcia, ponieważ obie wersje, współistniejąc, wytwarzając wokół widowniska semantyczną „aureolę” pod- i nad-znaczeń, w gruncie rzeczy sprzyjają realizatorom.

Goliński-aktor, poza krótką sekwencją wstępną, w której występuje w roli nosiciela stroju-maga — czy też innego Dziadka Mroza (?) — na scenie po prostu jest. Goliński-reżyser czuwa, aby jego aktorskie „Ja” nie pozwoliło sobie na szaleństwo. Na ogół z dobrym skutkiem. Ale schematyzmu „kreatorskich” gestów nie można po prostu utemperować, trzeba je zastąpić kreacją. A z tym już gorzej.

4.

Spektakl grany jest na pustej scenie, co pięknie się „rymuje” i z umieszczonym w teatralnym programie fragmentem „Wyzwolenia” (rozmowa Konrada z Muzą), i z koncepcją postaci Prospera-artysty. Barwniejsze „poetyckie” elementy scenograficzne pojawiają się wtedy, gdy mogą stanowić substytut świata kreowanego przez Prospera (odejściem od tej zasady jest pierwsza scena spektaklu: atrapa tonącego statku rozparła się na proscenium nazbyt dosłownie, werytyczna burza jest czystym banałem, brak tu miejsca na grę wyobraźni; a pamiętajmy, co mówi Coleridge: *Shakespeare apelował do wyobraźni raczej niż jakichkolwiek postrzeżeń zmysłowych odnośnie do miejsca i czasu*); czyżby ta sekwencja burzy morskiej była ustępstwem na rzecz sugestii wyrażonej w tym oto dialogu z „Wyzwolenia”: KONRAD „Muza, chcę naród przedstawić. „MUZA „A, to musi odbywać się tak, by naród mógł się bawić...”

W ten sposób wyspa, którą włada Prospero, utożsamia się ze sceną, którą rządzi (nad którą powinien panować reżyser. Do hasła-metafor: „świat jest teatrem” i „teatr jest światem”, które potoczna świadomość przypisuje Shakespeare'owi, dochodzi jeszcze jedno: scena jest wyspą, na którą chronimy się — rozbitkowie niesieni przez fale życia codziennego; scena jest wyspą wyniesioną ponad potoczność, jest miejscem, w którym kreatorska moc artysty pomaga nam w scalaniu rozbitej wizji świata.

Prospero powiada (ponieważ nie dysponuje tekstem Golińskiego, podaje wersję Sity): „Nauka była mi wszystkim. Rządzą dżadem na brata i stalem się obcy sprawom mego księstwa (...). I dalej: „Sam rozbudziłem,

niestety, drzemające w mym bracie zło! (...). Nie byłem, w jego mniemaniu, zdolny do władzy doczesnej”. Artysta zatem nie może pozostawiać spraw tego świata wyłącznie ludziom nastawionym praktycznie do życia. Ci, manipulując rzeczami i ludźmi, ustanawiają, co prawda, jakiś ład w swym księstwie, ale po drodze zagubią wiarę w głębszy sens istnienia spraw, że staniemy się głusi na cudowne dźwięki, których wielkość i niemożliwość do wyśłowienia sens odczuwał nawet Shakespeare'owski Kaliban (nota bene, niepokojąca muzyka nie zabrzmiła również w opolskim spektaklu, przynajmniej na premierze; czyżby ów bez-głos — przypadekowy? instrumentów zaprojektowanych przez Wilczyńskiego był głosem wyższego rzędu, mówił o bohaterstwie Syzyfa-artysty?).

5.

Przyznam, że z trudem — poza generaliami (reżyser-Prospero, pusta scena, czas działań scenicznych pokrywający się z czasem widza itp.) — odczytuje się przesłanie „Burzy” Golińskiego i spółki. Chaos wedrówki rozbitków nie jest chaosem kreowanym, znaczenia niektórych znaków teatralnych znoszą się nawzajem, inne nie mogą przebiec do widza poprzez „informacyjny szum”, jaki wytwarza się na scenie. Jedynie — poza wymienionymi już elementami — postaci Kalibana (Zbigniew Kosowski), Ariela (Grzegorz Heromiński) i sceną tzw. „maski” (cytat z teatru niaby to barokowego, jeszcze jedna „szkatułka” z teatrem w środku) wyraźnie tłumaczą koncepcję reżysera. Ariel (w stroju Arleki-na-Pierrota) mógłby symbolizować „użytkową” funkcję sztuki. Kaliban nie jest w opolskim przedstawieniu potworem. Co prawda, postacie sceniczne zwracają się do niego per „glizdo”, ale nazwanie to nie tyle wyglądem Kalibana określa, ile jego przyziemność. Zbigniew Kosowski, ubrany w zbyt szerokie spodnie, w płaszcz wlokący się za nim kilka metrów, gra dramat czołowieka, nie mogącego się wyrwać ze swojej wspólnoty, ze swojej głupoty, marzącego o zamordowaniu Prospera, którego światy są dlań nieosiągalne — i w tym marzeniu wyczerpuje się jego wyobraźnia.

I na koniec — niniejszego omówienia, nie spektaklu — tzw. „maska”, czyli scena zaaranżowana przez Prospera na okoliczność zaślubin Mirandy z Ferdynandem. Rozrosła się ona w opolskim przedstawieniu w długachną sekwencję, podsyżoną — na szczęście — dowcipem. Tańce nimf ze zniwiarzami (chochołowo-dożynkowymi) są nie tylko cytatem z barokowego teatru dworskiego, ale i subtelną parodią współczesnych demonstracji folklorystycznej tężyny. Czyżby tego typu sztuka użytkowa dopiero wtedy stawała się sztuką, gdy odbije się w krzywym zwierciadle parodii, czyli gdy pozbędzie się swojej doraźnej użyteczności?