

„Edward II”

Macieja Prusa,

czyli o umowności w teatrze telewizji

Jerzy Limon

Nie będzie to w zasadzie recenzja, gdyż koncentrując się tylko na dwóch końcowych scenach dzieła Macieja Prusa (emisja: kwiecień 2003) pragnę pokazać, że teatr telewizji jest sztuką odrębną, nie będącą ani teatrem, ani filmem. Innymi słowy – nie jest przekładalna na język innych sztuk. Jest przy tym rzeczą oczywistą, że całości zawilej problematyki teatru telewizji nie jestem w stanie w krótkim artykule nawet zasygnalizować. Wybrałem *Edwarda II* dlatego, że wbrew tendencjom ostatnich lat, kiedy wykorzystuje się „poniedziałkowy teatr” do prezentacji filmów, których jedyny związek ze sztuką telewizji to czas emisji, Maciej Prus pokazał, że czuje medium i jest twórcą w pełni świadomym możliwości nadal drzemających w telewizji ba, sam te możliwości odkrywającym.

Edward II Krzysztofa Marlowe’a w reżyserii Prusa spełnia wszelkie wymogi stawiane przed dziełami telewizyjnymi. Przede wszystkim materiał sygnały całości (substancja dzieła) jest bardzo w swej umowności teatralny, a w finale mamy ową umowność posuniętą do granic możliwości.

Otóż, jest to scena konfrontacji Mortimera z nowym królem Edwardem III, którego ojciec – tytułowy protagonista Marlowe’a – został z rozkazu tego pierwszego okrutnie zamordowany. Ale zanim przejdę do bardziej szczegółowego omówienia tej sceny, podam jej fabularny kontekst, który w dziele Prusa uległ pewnemu rozmyciu, a to – jak się zdaje – za sprawą przekładu. Albowiem jej kontekstem w oryginale Marlowe’a (a zarazem opisanym przez kronikarzy faktem historycznym) jest sposób, w jaki zamordowano króla-homoseksualistę, który nie został jednak przez tłumacza i reżysera rozpoznany, chociaż w ojczyźnie Marlowe’a zna go dziś każdy licealista. Należy to bowiem do kodu historii kraju, stanowi jeden z ważnych punktów każdej opowieści o „mrocznych” i okrutnych wiekach średnich. Otóż, żeby ukryć ślady zbrodni i na ciele króla nie zostawić najmniejszego śladu przemocy, oprawcy wymyślają sposób następujący: wbijają nieszczęśnikowi w odbytnicę róg z odpiętym końcem, a przez w ten sposób utworzony „pasaż” nadziewają króla rozżarzonym rożnem. Morderstwo połączone jest też z symboliczną karą za grzech i „sodomie” (bo tak określano wówczas homoseksualizm). W dziele Prusa król zabity zostaje długą szpiłą, którą oprawca ze sobą przynosi i wyciąga zza pazuchy, i to wbija nie tam, gdzie trzeba. Wydaje się, że zawinił tu tłumacz (Jerzy Sito), który angielskie „spit” tłumaczy jako „szpikulec”, podczas gdy chodzi tu o solidny „rożen”, na jakim piecze się całe zwierzęta, barany czy woły.

Reżyser zasugerował się przekładem, a także wcześniejszym fragmentem, gdzie morderca, Lightborne, chełpi się przed Mortimerem swoimi zdolnościami zawodowymi i mówi, że potrafi – między innymi – „przekłuć tchawicę./ – igłę trzeba podgrzać” (s. 150 wydania książkowego). Niby podobnie, ale nie tak samo: w pierwszym przypadku Lightborne mówi o „needle”, czyli właśnie o igle albo szpilku, w drugim zaś o rożnie. Co więcej, w sztuce podkreślony jest aspekt symbolicznej kary za grzech „niemęski”, gdyż oprawca, Lightborn, żąda od strażników więziennych nie tylko rozżarzonego rożna (które mają mu w odpowiednim momencie przynieść), ale i „puchowego łoża” („feather-bed”, co ewentualnie można też tłumaczyć jako „puchowy materac”, ale nie – jak to mamy w przekładzie Jerzego Sity – „lekka pierzyna”). Po co mordercy lekka pierzyna – trudno się domyślić. „Puchowe łożo” czy materac, z kolei, to wprawdzie łożo odpowiednie dla każdego króla, ale jednocześnie łożo dla kobiet (w przeciwieństwie do męskiego siennika), co poprzez analogię implikuje, iż z takiego właśnie łoża korzystał Król podczas swych frywolnych igraszek z faworytem Gastonem, dla którego Edward stracił męskość, głowę, a następnie koronę i życie. Czyż nie starannie dobrano tu rekwizyty! Król-pederasta zostaje ukarany poprzez stosunek analny z instrumentem śmierci (rozżarzone – „hot” – co w angielskim do dziś oddaje również stan podniecenia seksualnego), i to wyrwany w dodatku z puchowego łoża, odpowiedniego dla kobiecej delikatności.

Marlowe jest mistrzem w budowaniu znaczących obrazów i dlatego rekwizyty odgrywają w jego sztukach tak ważną rolę. Pamiętajmy, że mamy do czynienia z tekstem pisanym dla sceny, na której nie budowano scenografii, która nie udaje, że jest iluzją czegośkolwiek. Jest sceną całkowicie umowną. Z tego też powodu może być znakiem jakiegokolwiek przestrzeni, i to z łatwością niemożliwą do uzyskania na scenie pudełkowej. Taką przestrzeń można dookreślać słownie, gestem albo rekwizytem. Podobnie u Prusa – akcja prawie w całości rozgrywa się w sklepionym podziemiu, pozbawionym właściwie sprzętów; postaci wchodzą z przylegających przestrzeni i do nich przychodzą. Kamera nie wędruje z nimi, ani owych przestrzeni nie pokazuje (poza filmowymi dokrętkami pleneru, moim zdaniem niepotrzebnymi). Nie ma też większej dbałości o weryzm kostiumów (co jest tak ważne w filmie) czy wystrój wnętrza (nigdy nie pokazuje się nam całego wnętrza, a jego charakter określany jest synekdochicznie, na przykład przez pojedynczy mebel). Jest to umowność typowa dla teatru (i teatru telewizyjnego), ale nie dla filmu. Nikt nie usiłuje stworzyć iluzji świata realnego: świat ukazany jest „sztuczny”, oparty na teatralnej konwencji, całkowicie umowny, jak wiersz, którym postaci mówią niczym codzienną prozą. A jednocześnie to kamera nam ten świat przedstawia

i o nim opowiada; to ona jest narratorem, ba, implikowanym twórcą całej opowieści (choć nie dramatu).

Sama zbrodnia zostaje dokonana na jeszcze jednym – oprócz rozżarzonego rożna – rekwizycie, który wnosi jeden ze strażników, Matrevis, a mianowicie na katowskim „stole” („table”, z którego Sito robi „ciężki stół”). Mordu dokonują trzech oprawcy (jest to techniczna konieczność! – dwóch trzyma Króla, trzeci wypycha mu rozżarzony pręt do odbytnicy), a nie jeden – jak w dziele telewizyjnym. Tego wszystkiego nie ma w inscenizacji Prusa, czego przyczyn należy chyba szukać – jak powiedziałem – w przekładzie, który powinien bardziej precyzyjnie, choćby poprzez dodatkowe didaskalia, dookreślić tekst dla polskiego odbiorcy mało czytelnym (inne są kody kulturowe w obu krajach). Powinien też wziąć pod uwagę kontekst inscenizacyjny, wpisany w tekst Marlowe’a, który tworzył dramat z przeznaczeniem przede wszystkim dla sceny, a nie dla lektury. Nie znaczy to, że scena mordu nie jest przejmująca – ukazana jest jako kontrast tklivej, a zarazem fałszywej troskliwości mordercy ze zbrodniczym zamiarem i jego okrutną realizacją. Ale znaczenia tej sceny są dalekie od znaczeń tekstu Marlowe’a, jakie czytelne są nawet dzisiaj. Jest to nie tyle zarzut, bo reżyser – jako główny twórca inscenizacji – ma prawo do własnej interpretacji, lecz żal, gdyż Maciej Prus mógł wykorzystać więcej możliwości, jakie kryje w sobie tekst oryginału.

W każdym razie, opisana powyżej scena stanowi kontekst dla wspomnianego finału, który tworzy konfrontację młodego króla, Edwarda III, ze zleceńodawcą mordu Mortimerem. Rozmowa odbywa się w tej samej przestrzeni, co większość poprzednich, rozgrywanych na królewskim zamku – w zamkowej piwnicy (na marginesie dodajmy, że sceny we Francji pokazano we wnętrzach z barokową ornamentyką – putta, woluty i tak dalej! – to jest anachronizm, a zarazem wielka wpadka scenografa). Król oskarża Mortimera o zbrodnię i – po przedstawieniu dowodów – każe go aresztować, poprowadzić na szafot, no i każe jeszcze przynieść sobie ściętą głowę skazańca, by ją postawić na trumnie ojca. Z oryginału wynika, że scena ta rozpoczyna się wejściem króla z Panami, świtą i strażą. Jednak w przedstawieniu Prusa nie ma nikogo (poza Królową, która zostaje odesłana do Tower, gdzie ma czekać sądu). Dramat rozgrywa się w zasadzie pomiędzy dwiema osobami, co podkreślają zarówno dialogi, jak i przeskoki kamery z jednej twarzy na drugą; pozostałych postaci zaś nie widzimy, chociaż ich obecność jest wyczuwalna. Nic też nie mówią, podczas gdy w oryginale mamy pojedyncze „głosy z tłumu”, aprobujące decyzje młodego króla bądź atakujące jego adwersarza. Ale jednak obecność postaci jest sygnalizowana! Nie widzimy ich, a jednak są – i to wcale nie dlatego, że tak nam się „wydaje”. W jaki sposób zostało to ukazane? Ano kiedy Król prosi o szaty żałobne, ktoś mu je po-

daje, gdyż aktor robi odpowiedni gest (bardzo subtelnie sygnalizowany skłon połączony z niepełnym obrotem tułowia), oznaczający zakładanie niewidzialnego płaszcza, który ktoś też dla nas niewidoczny narzuca mu na ramiona. Czyli postać widzi to, czego nie widzi kamera (albo nie chce nam pokazać, że widzi) ani nie dostrzegamy my, widzowie. W filmie to się raczej nie zdarza, gdyż tam kamera z reguły widzi świat taki, jaki postrzegają postaci (przynajmniej w jego substancjalnym kształcie). Kamera w dziele telewizyjnym świat postrzega tak, jak widz w teatrze, znakowo, umownie. Opowiada o świecie poprzez teatr i chce, byśmy to, co przedstawia, postrzegali jako zjawisko zbliżone w swym kształcie do przedstawienia teatralnego i jego konwencji.

Mamy tu więc do czynienia z typową dla teatru stałą konfrontacją dwóch modeli percepcji rzeczywistości, postaci i widza, z tym że w dziele telewizyjnym dochodzi jeszcze jeden model – kamery. Dzięki tej cesze teatr i teatr telewizji tworzą znaczenia w sposób odmienny, niż to ma miejsce w filmie. Fakt postrzegania szat żałobnych przez króla, potwierdzony jego gestyką, ujawnia tym samym, że zaczynamy domyslać się, iż obecne w jego percepcji postaci i szata pozostają z jakichś względów dla nas niewidoczne. Nie musimy ulegać iluzji i widzieć to, czego nie ma – wystarczy sama świadomość i wiedza o tym, że jest ktoś, kto to coś dla nas niewidzialne realnie postrzega. Podobnie w momencie aresztowania Mortimera, sygnalizowanego przez słowa króla, który zwraca się do niewidzialnych Strażników, Lord Protektor unosi ręce w geście, jakby je kto skrępował, po czym z podniesionymi nienaturalnie ramionami – odwraca się i wychodzi. Dzięki gestyce (bardzo subtelnie sygnalizowanej) rozumiemy, że zostaje siłą wprowadzony.

Tak więc, w sposób bardzo oryginalny Prus zaaranżował scenę, w której obecność niewidocznych postaci sygnalizowana jest głównie gestyką tych, których widz postrzega. A mógł przecież stworzyć analogię do jednej z poprzednich scen w tej samej sztuce, w której aktywny udział biorą Strażnicy, posłuszni królewskim rozkazom. Dlaczego tego nie robi? Czy tylko dla efektu daleko posuniętej synekdochy i ukazania umowności teatru (sztuki telewizyjnej)? Wydaje się, że nie tylko, gdyż wyreżyserowana w ten sposób scena eliminuje niejako fizyczną obecność postaci drugorzędnych, podkreśla umowność sztuki telewizyjnej, zbliżoną do umowności teatralnej, a jednocześnie „wypunktowuje”, unaocznia jej rzeczywistych bohaterów. Tego w filmie nie można w ten sposób pokazać, gdyż ta forma nie znosi tak dalece posuniętej umowności, a ponadto kamera filmowa widzi świat taki, jakim go postrzegają postaci, czyli w sensie materialnym realny, a nie znakowy (synekdochiczny); kamera w teatrze telewizji widzi świat niczym widz w teatrze, czyli w całej jego umowności i nieadekwatności materialowej. Ale, rzecz ciekawa, w teatrze

scenicznym też nie można by omawianej sceny w identyczny sposób pokazać, gdyż oczyszczenie przestrzeni z postaci spowodowałoby przestrzenną pustkę – w telewizji dzięki kadrowaniu i montażowi takiego wrażenia nie ma (kamera ma zdolność „wycinania” postaci z ekranu, bez ukaźywania powstałej pustki: ekran może być wypełniony czyjąś twarzą lub detalem przedmiotu). Plan wielki kamery to nie tylko jej najazdy i zbliżenia postaci, obejmuje on również przestrzeń wokół „bohaterów” tragedii. Ta przestrzeń jest oczyszczona z obecności innych postaci i chociaż jest – poprzez wspomnianą implikację – zaludniona przez wiele postaci, poplecznikami, strażnikami sprawiedliwości, lojalnymi dworakami, to ich obecność sygnalizowana jest tylko w sensie umownym, gdyż w rzeczywistości nam ukazanej przestrzeń ta jest pustką.

Skoro utworzony zostaje wyraźny kontrast pomiędzy tym, co widzą postaci, a tym co relacjonuje nam kamera, która – jak widać – ma zdolność selekcji komponentów obrazu (to ona decyduje o tym, co mamy zobaczyć, a czego nie), zaczynamy szukać uzasadnienia i znaczenia tej konfrontacji różnych modeli percepcji rzeczywistości. Możemy więc powiedzieć, że – w jednym z możliwych odczytań – w sensie metaforycznym kamera kreuje sytuację podkreślającą samotność osób walczących o władzę i ją sprawujących. W ostatecznym rozrachunku i wbrew pozorom tak naprawdę to toczą oni walkę w zupełnej samotności. Jest to oczywiście jeden z możliwych sposobów widzenia historii, podkreślający wielką rolę jednostki, a nie Wielkiego Mechanizmu, jak chciał Jan Kott. Z tego powodu Prus rezygnuje nawet z rekwizytów, które w tej końcowej scenie odgrywały tak ważną rolę we wszystkich realizacjach teatralnych tej sztuki. Jednym z nich jest list z podpisem Mortimera – koronny dowód jego winy i zdrady, drugim jest jego głowa – triumfalnie wnoszona na sam koniec, często w specjalnej klatce czy koszu. Oczywiście, w świecie umownym mają one znaczenie prawne czy symboliczne, ale w rzeczywistości nie są w stanie wypełnić tego, co władców i konspiratorów otacza – pustki i samotności. I jeszcze jedno, ponieważ wszystkie opisane tu zabiegi reżysera zwracają uwagę nie tylko na takie czy inne rozwiązanie akcji fabularnej, ale na samo dzieło, sposób jego kreowania przez kamerę, uwidaczniają sieć rozmaitych ekwiwalencji, tym samym wskazując na ujawniającą się strukturę utworu, a przez to uaktywniona zostaje funkcja estetyczna. Na naszych oczach dzieło sztuki telewizyjnej ukazuje swoją budowę, której – jak widać – nie można „przetłumaczyć” na język innego systemu (teatru czy filmu). Za tę scenę Maciejowi Prusowi należą się wielkie brawa, gdyż pokazał również, jak błędne są powszechne utyskiwania, że teatr telewizji się skończył, że wyczerpał swoje możliwości artystyczne. Moja rada dla malkontentów: uczcie się od tych, którzy potrafią go robić.