

na widnokręgu

LABIRYNT I ZWIERCIADŁO

Do inspiracji *Szekspirem współczesnym* Jana Kotta przyznają się właściwie wszyscy, od Giorgio Strehlera i Petera Brooka po młodego reżysera na prowincji świata. Książka polskiego intelektualisty, przetłumaczona na kilkadziesiąt języków, zaważyła na kształcie współczesnego teatru. Nie do innych inspiracji przyznaje się także Krzysztof Warlikowski, reżyser średniego pokolenia, wystawiający w kraju i za granicą. Po *Kupcu weneckim* (Toruń), *Opowieści zimowej* (Poznań), *Peryklesie* (Mediolan), *Poskromieniu złoŹnicy* i *Hamlecie* (Warszawa), *Wieczorze trzech króli* i *Burzy* (Stuttgart) *Burza* w warszawskich Rozmaitościach jest jego dziewiątym spotkaniem z dziełem mistrza ze Stratfordu.

Teatr Warlikowskiego wyróżnia się ambitnym repertuarem, szczególnie zaś sposobem realizacji. Oprócz Szekspira wystawiał *Roberto Zucco* i *Zachodnie wybrzeże* Koltesa, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Proces* Kafki, *Elektrę* Sofoklesa, *Bachantki* Eurypidesa, *Oczyszczonych* Sarah Kane. Każde z jego przedstawień wywołuje najbardziej skrajne reakcje – ostry sprzeciw albo entuzjazm krytyków i publiczności.

Tak jest i tym razem. „To *Burza* o nas, o naszym rozgorzyczeniu wolnością i zarażeniu się poczuciem życiowej klęski” – pisze w nagłówku recenzji Roman Pawłowski (*Gazeta Wyborcza* 6.01.2003). „Największą tajemnicą teatru Krzysztofa Warlikowskiego jest ambiwalencja dobra i zła. Zło jest piękne i wyrafinowane. Dobro nieatrakcyjne, co więcej, nawet kiedy zwycięża, zwykle jest już za późno. Te zwycięstwa są potrzebne tylko nielicznym” – brzmi nagłówek tekstu Piotra Gruszczyńskiego (*Tygodnik Powszechny* nr 3/2003).

Obaj krytycy piszą z pozycji wyznawców, więc trudno się dziwić superlatywom.

Zachwyt budzi przeniesienie dramatu we współczesne realia. Zwłaszcza pomysł zastąpienia burzy, która zatopiła okręt u brzegu wyspy, katastrofą samolotową, w której uczestniczą władcy Mediolanu i Neapolu, pokazani jako współcześni biznesmeni z laptopami. Dzięki temu reżyser „zyskał na bogactwie znaczeń i efekcie czysto teatralnym, umykając rodzajowości, nieznośnym kostiumom z epoki i anachronizmom” – pisze Gruszczyński. Nie jestem tego pewna. *Burza* wywołana przez Ariela jest tylko czarodziejską sztuczką, nikomu nie spadł włos z głowy, ubrania króla i dworzan zaś pozostają świeższe niż na okręcie. U Szekspira morska katastrofa stanowi ekspozycję, służącą zawiązaniu akcji wymyślonej przez Prospera. Rozpoczyna się o drugiej i szybko cichnie, gdyż o szóstej wieczorem wybacza on swym wrogom, łamie czarodziejską pałeczkę i postanawia objąć odzyskany tron Mediolanu. Czas wydarzeń na wyspie pokrywa się dokładnie z czasem trwania spektakli w londyńskim The Globe, co w tekście zostaje podkreślone parokrotnie.

Wyspa Prospera nie leży, jak chcieli komentatorzy wielu pokoleń, na Morzu Śródziemnym w okolicach Malty, Sycylii ani też blisko północnych wybrzeży Afryki. Najpewniej znajduje się u wybrzeży Nowego Świata, lecz nie na mapie geograficznej, tylko tej rejestrującej odkrycia, które zmieniają średniowieczny obraz Ziemi i człowieka. Ariel mówi o Bermudach, gdzie rozbił się statek płynący z Anglii do Wirginii w roku 1609, wspomnienia uratowanych z niego rozbitków chciwie czy-

tali współcześni. Relacje z podboju dalekich kontynentów interesowały ludzi renesansu. Za ich życia poszerzała się ziemską i kosmiczną przestrzeń, a władza ludzkiego umysłu pokonywała coraz skuteczniej prawa natury. Świat powiększał się o nieznane dotąd lądy i zjawiska, choć materia nadal stawiała opór wyobraźni. Wyspa, gdzie jest zima i lato, ziemia żyzna i jałowa, źródła słone i słodkie, gaje cytrynowe i grzędzawiska, leży wszędzie, jest całym światem. Jej najlepszą, zawsze aktualną lokalizacją pozostają deski sceny. Teatr jest światem, zwłaszcza u Szekspira.

Wyspa Prospera leży również, a może przede wszystkim na przecięciu szlaków ludzkiej wyobraźni, żywionej mitologią Raju Utraczonego i utopią nowego świata, wolnego od zbrodni, przemocy i wyzysku. Na pewno nie jest Arkadią, odbiciem świata szczęśliwego, tylko miejscem strasznych doświadczeń i zdziwień, męczarni i niepokoju, a nade wszystko zwierciadłem duszy poety. Duszy przypominającej labirynt, wypełnionej pamięcią krzywd, gorzkim rozrachunkiem zwycięstw i klęsk człowieka u kresu życia. Duszy intelektualisty, który wybrał mądrość ksiąg zamiast władzy, a rozważania nad dwoistością ludzkiej natury przedkładał nad bogactwa tego świata: „Sen i my z jednych złożeni pierwiastków / Żywot nasz krótki w sen jest owinięty”. Prospero swoją sztuką wywołał kataklizm, by chwilę później ocalić rozbitków, pozostaje bowiem kreatorem tej filozoficznej baśni, podanej prawom moralitetu i alegorii. Dlatego nawet Janowi Kottowi, który czytał *Leara* przez *Końcówkę* Becketta, *Hamleta*, *Kroniki* i *Tragedie* przez historię stalinizmu i XX Zjazdu KPZR, uwspółcześnienie *Burzy* wydawało się niepotrzebne. Pisał jej interpretacje parokrotnie i coraz wyraźniej szukał uniwersalnych sensów w przestrzeni wielkich mitów w *Eneidzie* Wergiliusza, *Iliadzie*, *Metamorfozach* Owidiusza oraz w idei teatru w teatrze, odbijającego w systemie zwierciadeł sensy i znaczenia.

Przedstawienie w Rozmaitościach toczy się na dwóch poziomach sceny okolonej z trzech stron rzędami widzów. Dolny, wyłożony taflami luster, gdzie stoi modernistyczny stół,

sugeruje dom Prospera. Wyższy, obejmujący właściwą scenę, okolony drewnianym horyzontem, z wysoko umieszczonymi oknami, przypomina wnętrze wiejskiego kościoła, może sali balowej starego dworu. Poza tym pusto, znak, że inscenizacja oparta została na aktorach i oni dźwigać będą jej interpretację. Ale gdzie tam, to tylko dobre złudzenie, które za chwilę znika.

Z punktu widzenia sensów utworu rodzaj katastrofy jest nieistotny, obojętne, czy dotyczy ona statku czy samolotu, ważne są jej skutki. O doświadczeniu, jakiemu poddał bohaterów Prospero, reżyser wydarzeń, powie Gonzalo: „A my tam wszyscy znaleźliśmy siebie, / Gdzie nikt już myśli swoich nie był panem”, a władca Neapolu, który w czasie paru godzin stracił i odzyskał syna, zapyta: „Kto błędził kiedy po takich majakach?” Po trzech godzinach zaledwie wszyscy zostaną odmienieni. Prospero odzyskał królestwo, Ariel absolutną wolność, tak abstrakcyjną, że aż martwą (tu piękny pomysł: Ariel, Magdalena Cielecka, już wolny, umiera na skraju sceny). Kaliban znów stał się panem wyspy, lecz zdobył tragiczne doświadczenie – pijaka wziął za króla – ośmieszył się przed największym wrogiem, który zabrał mu wyspę. Miranda zobaczyła Ferdynanda, trzeciego po ojcu i Kalibanie mężczyznę w życiu, zdążyła się w nim zakochać, zaręczyć i na widok bandy łajdaków – jedni próbowali królowości i bratobójstwa, inni pod wodzą Kalibana szykowali zamach na jej ojca – zawołać: „O, jakże piękna jest ludzkość!” Naiwność to cena wiary i mimowolne szyderstwo.

Jeśli się jednak katastrofę umieści nie na początku opowieści, lecz po scenie spotkania Mirandy i Ferdynanda, jak to zrobił Warlikowski, ginie sens całości. Szekspirowski Prospero, opowiadając córce o utracie królestwa przed dwunastu laty, usprawiedliwia swe uczynki, ale też określa ich sens alegoryczny zawarty w liczbie dwanaście (godzin, miesięcy). Jeśli zaś katastrofa następuje później, wygląda jak najazd intruzów na wyspę i nie wiadomo, co dotąd robił Ariel. Aha, był stewardesa, co się okaże za chwilę.

Biznesmeni Warlikowskiego – Antonio,

brat Prospera, uzurpator, który przekształcił silny Mediolan w lenne księstwo, i brat władcy Neapolu Sebastian – planują zabicie Alonsa, brata i prawowitego króla, oraz radcy jego dworu, starego Gonzala, przy pomocy laptopa i długopisu. Świetnie, tylko pozostaje kilka wątpliwości. Ryk samolotu wmontowany w dźwięki muzyki Pawła Mykietyna skutecznie zagłusza tekst, aktorów nie słychać. Nie można więc zrozumieć zależności łączących bohaterów. Poza tym Lech Łotocki gra Gonzala jako jękającego się safandulę, co tak bawi publiczność, że naprawdę trudno usłyszeć w monologu tego szlachetnego utopisty marzenie o nowym pięknym świecie, będącym dalekim echem *Prób* Montaigne'a. Sebastian i Antonio powtarzają odwieczny rytuał zdobycia władzy przez mord. Lecz co innego ten gest znaczy na bezludnej wyspie (absurdalne szaleństwo), a co innego w samolotowej klasie biznes (zimno wykalkulowany numer mafiozów). Alegoria i rzeczywistość do siebie nie przystają, moralitetu nie warto uwspółcześniać.

Kolejne wątpliwości budzą pomysły obsadowe. Miranda, dziewczę najwyżej piętnastoletnie, grana jest przez kobietę bliską czterdziestki, Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik, w czasie pierwszej sceny z ojcem zasłaniającą twarz długimi włosami. Naprawdę trudno uwierzyć w świeżość jej pierwszych uczuć. W scenie zaręczyn, gdy Ariel na polecenie Prospera inscenizuje występ antycznych bogiń płodności, w które tu wcielają się trzy gospodynie w łowickich strojach, klepiące ludowe wierszyki nad bochnem chleba i wódką, zakochanie Mirandy w młodszym od niej piętnaście lat Ferdynandzie odbieram jako karykaturę uczuć. Chyba niezamierzona. Pawłowski zobaczył „w tym pustym rytuale prowincjonalnych wesel wielką, wzruszającą siłę” przeciwstawioną światu opartemu na oszustwie.

Problem w tym, że *Burza* niezupełnie jest utworem piętnującym zło świata. Raczej opowiada o jego niezmiennym naturze, w którą zło jest immanentnie wpisane. Nowy wspaniały świat, jaki chciałby zbudować Gonzalo, okazałby się powtórzeniem wszystkich szaleństw i wszystkich zbrodni dawnego, takiego jak ten inscenizowany przez Prospera na wyspie.

„Przyszłość jest tylko powtórzeniem” – pisał przenikliwie Jan Kott w związku z *Burzą*. W tym stwierdzeniu jest gorzka świadomość straconych złudzeń. Świat nigdy nie był doskonały, utopie nigdy się nie spełniały, ani na starym lądzie, ani na mitycznej wyspie. Choć zawsze będą kusić. Tylko myśl jest wolna – mówi Kaliban.

Niestety, ta gorycz w przedstawieniu przebija się słabo, Adam Ferency w czarnym, znośnym swetrze gra Prospera jako człowieka od początku zrezygnowanego. Jedyne, o co walczy, to cnota córki, która powinna zostać nienaruszona przed dniem zaślubin. A kiedy przebrany w smoking zaprasza tak samo ubranych dawnych wrogów na ucztę, nie wiadomo, czy przebacza im szczerze, czy też świadom ich siły przystaje do nich. Trochę to mało jak na postać kojarzoną z Szekspirem, Leonar-dem da Vinci, renesansowym filozofem.

Także inne postacie grzeszą uproszczeniami. Kaliban z łuską wytatuowaną na twarzy nosi za duże, kłownowate ogrodniczeki i welnianą czapkę. Pomysł na tę rolę polegał na powierzeniu jej Renate Jett, która mówi z silnym niemieckim akcentem, co daje efekt ułomności Kalibana, ale tragicznej świadomości niewolnika już nie ogarnia. Para Trynkulo (Stanisława Celińska ubrana w tandetną, czarną halkę) i Stefano (Jacek Poniedziałek w admirałkiej marynarce i białych slipach) działa głównie pokraczną zewnętrżnością. Prawda, nie są „ani rodzajowi, ani anachroniczni”, tylko bardzo nowocześni, nawet za bardzo, skoro sensem ich scenicznego istnienia jest ogrywanie niepewnej tożsamości seksualnej. Pytania, dlaczego kobieta gra pijaka i co robi marynarz w samolocie (też brał udział w katastrofie) – pozostaną bez odpowiedzi. Tak jak kolejne: dlaczego Celińska w czarnej estradowej sukni śpiewa, skądinąd pięknie *What a wonderful world* Luisa Armstronga na zakończenie spektaklu? Czyżby w odpowiedzi na zachwyt Mirandy ludzkością?

„Warlikowski odnawia interpretacje Jana Kotta, poszerzając je o doświadczenia nieznanego autorowi *Szekspira współczesnego*” – czytam u Pawłowskiego (Kott, jak wiadomo, samolotu ani laptopa nie widział!). Wolałabym,

żeby reżyser nie ujawniał lęków naszych czasów i nie walczył ze złem świata w sposób tak dosłowny i naiwny, tylko rozwiązał kilka czysto reżyserskich kwestii, żeby zamiast wypełniać puste miejsca muzyką, pokazał postacie nie jak z plakatu, tylko z mądroj, głębokiej sztuki, jaką jest *Burza*. Są one cokolwiek bardziej skomplikowane niż te, które oglądamy. W Szekspirze jeden pomysł i bardzo nawet subtelnie ustawione światła nie wystarczą. Streszczenie fabuły w osobnych, niepowiązanych ze sobą scenkach także. Przykro mi, ale nudziłam się na tym pustym, manierycznym przedstawieniu (prawie trzy godziny bez przerwy) okrutnie. W muzeum dzieła-gotowce posklejane z kawałków gazet, malowane rowerem, batem, nogą omijam z daleka. Wolę sale starych mistrzów albo ekspozycje grafik, gdzie igła, kalecząc miedzianą płytę, służy za narzędzie cudownej wyobraźni artysty.

Podobny rodzaj zachwyty nad wyobraźnią i rzemiosłem twórcy jak owe miedzioryty budzi we mnie od lat teatr Jerzego Grzegorzewskiego, charakteryzujący się własnym, oryginalnym językiem, tematami, sposobem artystycznego przetworzenia i literatury, i rzeczywistości. Niestety, tak wyrafinowany gatunek teatru przegrywa z modnym, krzykliwym i łopatologicznym, według starej zasady: gorszy pieniądz wypiera lepszy. W atmosferze niewybrednych ataków, jakich powstydziliby się nawet Jaszcz w niegdysiejszej *Trybunie Ludu*, choć nie one były najważniejszą przyczyną dymisji, Jerzy Grzegorzewski zrezygnował z prowadzenia Teatru Narodowego. *Morze i zwierciadło* to jego premiera pożegnalna, pełna nostalgii, gorzkiego tonu, ale też niezachwianej wiary w sprawczą magię sztuki. Zrealizowana została zgodnie z przekonaniem reżysera o suwerenności artysty.

Poemat dramatyczny Wystana Hugh Audena, jednego z najwybitniejszych poetów angielskich ubiegłego stulecia, napisany w 1941, w podtytule zawiera zwrot *Komentarz do „Burzy” Szekspira*, choć niektórzy komentatorzy nazywają rzecz *Epilogiem*. Dość to niezwykła materia dla teatru, bo składa się właściwie z dwóch monologów, Prospera i Kali-

ba, przedzielonych poetyckim intermedium, w którym biorą udział postacie „obsady drugoplanowej” ostatniego utworu Szekspira – Antonio, Stefano, Sebastian, Miranda, Ferdynand, Gonzalo. Tematem utworu Audena jest dyskurs między życiem a sztuką, żywiołem a formą, prawdą a udaniem. Wyrazicielem tych poglądów jest Kaliban, który w kilkudziesięciostrońnicowym monologu, przez cały drugi akt, zwracając się wprost do widzów, zajmuje się owymi antynomiami. Proszę przeczytać jedno zdanie, by zdać sobie sprawę z trudności, przed jakimi staje wykonawca: „Nie znaczy to, że staliśmy się lepsi; wszystko, rzezie, chłosty, kłamstwa, pusta gadanina i wszystkie ich kalki są wciąż obecne, i to w sposób bardziej oczywisty niż kiedykolwiek dotąd; nic nie podległo rekonstrukcji: nasz wstyd, nasz lęk, nasza niepoprawna teatralność, nasze pozbawione zdecydowania dobre chęci, są nadal, i to intensywniej niż kiedykolwiek dotąd, wszystkim, co posiadamy; tyle że teraz nie pomimo nich, ale wraz z nimi obejmuje nas błogosławieństwem Zupełnie Inne Życie, oddzielone od nas zasadniczą i stanowczą przepaścią, której kiepskimi figuratywnymi znakami (wreszcie je rozumiemy) są nasze wymyślone pęknięcia tafli zwierciadła i łuku proscenium, tak że nasze sensory ulegają odwróceniu i właśnie w negatywnym obrazie Sądu możemy dostrzegać pozytyw Zmiłowania; to właśnie tu, wśród ruin i wałających się kości, możemy odnajdywać radość w cudzym Dziele, które osiągnęło doskonałość”.

Jerzy Radziwiłowicz radzi sobie z nieprawdopodobną materią słowa w sposób mistrzowski. Mówi głosami wielkich aktorów – Łomnickiego, Holoubka, parodiuje różne style gry aktorskiej, by za chwilę zacytować głos Himilsbacha, a wszystko po to, by obronić sztukę teatru przed niewybrednymi gustami widzów żądających rozrywki. Odrąca brutalnie Ariela (Beata Fudalej) próbującego łagodzić jego ataki na publiczność. Szydzi z tych gustów, obrzucając się pomidorami i jajkami, ale nawet gdy ściekają mu po głowie i obnażonym torsie, broni Dzieła Poezji – „jego wielkie spójności przebijają wyraźnie przez naszą odwieczną mglistość”. Kaliban Radziwiłowici-

cza, pojawiający się na początku z głębokiej zapadni, kończy swój monolog przy odsłoniętym oknie z widokiem na Ogród Saski. Oknie ukazującym prawdziwy zimowy pejzaż, owo morze natury, na którym się kołyszemy, ale wyraźniej je widać w zwierciadle sztuki. O tym przypomina wiszące obok tegoż okna weneckie kryształowe lustro wyjęte z niedawnej inscenizacji *Nie-boskiej* Krasińskiego, poświęconej nie tyle rewolucji społecznej, co rewolucyjnym sposobom myślenia artysty.

Dylematy artysty zawsze były obecne w przedstawieniach Grzegorzewskiego. Teraz także na zasadzie autocytatów umieścił ulubione rekwizyty swego teatru: szklane pudło fortepianu-trumny z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, radiowe anteny sugerujące trzcinę z *Czajki* Czechowa, martwe ptaki na proscenium, karetę ze *Ślubu* Gombrowicza, pantograf obecny w wielu spektaklach, a nawet drewniany pień, w który wbijał siekiere Sganarel w *Don Juanie* Moliera, powtarzając gest buntu Antonina Artauda. Tworzą one niezwykłą przestrzeń, przywołują pamięć świetnych przedstawień. Ostentacyjnie elitarną, niezrozumiałą bez długiej zażyłości z jego teatrem, przywołującą aurę uczuć i myśli, jakiej nie spotkamy gdzie indziej i wrażliwość jednego z

ostatnich już artystów w naszym teatrze, zegnającego się pięknymi strofami Prospera (przejmujący Jerzy Trela) z największą namietnością życia, jaką była i jest nadal sztuka.

Wystarczy popatrzeć na wyrafinowane plastycznie kostiumy, w jakich postaci „drugoplanowe” prowadzone przez cudownej urody Mirandę Anny Ułas odgrywają balet w stylu *danse macabre*, by zdać sobie sprawę z siły teatralnej wyobraźni. Umierające piękno o dekadenskich kształtach zachwyca na przekór paskudnej pospolitości, przy wysmakowanych dźwiękach liryczno-żartobliwych pasaży saksofonu, akordeonu i kontrbasu. *Chapeau bas!*

Elżbieta Baniewicz

Teatr Narodowy w Warszawie. Scena przy Wierzbowej – *Morze i zwierciadło – Komentarz do „Burzy” Szekspira* Wystana Hugh Audena w przekładzie Stanisława Barańczaka. Reżyseria i scenografia – Jerzy Grzegorzewski, kostiumy – Barbara Hanicka, muzyka – Stanisław Radwan, światło – Mirosław Poznański. Prapremiera 21 grudnia 2002.

Teatr Rozmaitości w Warszawie – *Burza* Williama Szekspira w przekładzie Stanisława Barańczaka. Reżyseria – Krzysztof Warlikowski, scenografia – Małgorzata Szcześniak, muzyka – Paweł Mykietyn, reżyseria światła – Felice Ross. Premiera 4 stycznia 2003.

PRYWATNA HISTORIA POEZJI

27 I 2003

Mircea Eliade *Moje życie* (przełożył Ireneusz Kania, Kraków 2001):

„Paryż, 6 lipca, 1961

Wczoraj u Suzanne Tézenas spotykam Henri Michaux. Mówi mi o ojcu Pio. Był kilka razy na odprawianej przez niego mszy. Nadzwyczajne wrażenie: ojciec Pio rozmawia z Bogiem, dla niego Bóg *tu jest*. Po trzech dniach wyjechał, w obawie, że się nawróci. «Ja idę zupełnie inną drogą» – powiedział mi. «Jestem artystą. Mam własne doświadczenia».”

29 I 2003

W roku 1927 w Zakopanem pojawił się

Chesterton. Po pierwsze, jak podaje Rafał Malczewski w *Od cepa do wariata* (Rój 1939, Wydawnictwo LTW 2000), oczarowała go nawiedzona postać zakopiańska – Pimek-meteorolog, który tak wcielił się w Ryszarda ze sztuki Witkacego *Nowe wyzwolenie, czyli Ryszard III*, że nie mógł przestać. Chesterton usiłował go wypożyczyć, wynająć lub kupić i przewieźć do Anglii – nie udało się.

„Oprowadzał Chestertona po muzeum dyrektor Zborowski. Podczas oglądania malowideł na szkłe przedstawiających zbójników dyrektor objaśnił znakomitemu gościowi, iż zbójnictwo było szlachetnym zajęciem, że harnasie przed wymarszem na rabunek mo-