

Wokół Prospera

AUTOR: KALINA ZALEWSKA

Władzę Prospera raczej się w spektaklu czuło, niż się o niej mówiło. I była ona powodem nie tyle do chwały, co do odpowiedzialności, czasem wyraźnie ciążącej bohaterowi.

■ Jedno z bardziej intrygujących i zagadkowych przedstawień ostatniego sezonu – *BURZA Williama Szekspira* w reżyserii Pawła Miśkiewicza – koresponduje przede wszystkim z komentarzem do dramatu, *Morzem i zwierciadłem* Wystana Hugh Audena, wystawionym na tej samej scenie Teatru Narodowego przez Jerzego Grzegorzewskiego, ale i z *Burzą* Krzysztofa Warlikowskiego z warszawskich Rozmaitości. Obie premiery sprzed siedemnastu lat odbyły się zresztą w odstępie trzech tygodni. Jednak przedstawienia Miśkiewicza i Warlikowskiego odnoszą się wyraźnie do polskiej współczesności, a nawet sytuacji społeczno-politycznej, choć oba na rozmaite sposoby odsyłają nas też w inne rejony. O ile Warlikowski diagnozował stan społeczeństwa po transformacji, o tyle Miśkiewicz pokazał wyczerpanie politycznego modelu, w jakim tkwimy, i potrzebę czy też nieuchronność zmian (błyskotliwą interpretację przedstawienia opublikował na łamach „Teatru” nr 1/2019 Jacek Cieślak). Ciekawe jednak, że akurat *Burza* sprowokowała obu twórców do tego typu diagnoz.

Z początkiem 2003 roku Warlikowski po raz pierwszy wypowiedział się na temat stanu społeczeństwa wprost, co było sporym zaskoczeniem, zważywszy na krąg dotychczas poruszanych tematów. Zwinął na chwilę sztandar buntownika łamiącego obyczajowe konwencje, docenił wewnętrzną czystość młodych bohaterów, a w scenie ślubu odwołał się do polskiej tradycji. W roli królewskiego doradcy sportretował też Adama Michnika, ujawniając polityczne sympatie i ukonkretniając swoją wypowiedź. Była to najbardziej dyskusyjna warstwa spektaklu, także z uwagi na portrety ideowych przeciwników Gonzala.

Warlikowski przede wszystkim jednak dokonał świetnych skrótów tekstu, eksponując

w swojej *Burzy* esencję międzyludzkich relacji. Były one emocjonalnie gwałtowne, przy czym reżyser i aktorzy pokazywali zarówno cechy charakterystyczne tych relacji, jak i ich paradoksy, co przesądziło o wartkim, zmiennym toku przedstawienia i inteligencji tej narracji. Intryga została jasno przedstawiona, a jednocześnie widzowie dostawali rozmaite sygnały zakłócające jednoznaczne oceny, pokazujące komplikacje. Celem skrótów była też eliminacja baśniowości i feerycznych czarów, pewnej naiwności i fałszywie dziś brzmiących tonów Szekspirowskiego dramatu – na rzecz prezentacji relacji i istoty dokonujących się na scenie wydarzeń. Kondensacji uległa nawet rola Prospera. Reżyser ograniczył zewnętrzne znaki jego wszechwładzy, podkreślając logistyczną biegłość, przejawiającą się między innymi w wydawanych wielokrotnie rozkazach.

Władzę Prospera raczej się w spektaklu czuło, niż się o niej mówiło. I była ona powodem nie tyle do chwały, co do odpowiedzialności, czasem wyraźnie ciążącej bohaterowi. Dokonywał on tutaj bilansu życiowych wysiłków i wyborów. Sprowokowana przezeń katastrofa okrętu była w spektaklu katastrofą samolotu, służącego obecnie do międzykontynentalnych podróży. Doprowadzała do konfrontacji z politycznymi wrogami, którzy przed laty wygnali go z Mediolanu. Odbywała się ona w ostatniej scenie przedstawienia, ale Prospero już w pierwszej przygotowywał córkę na to, co ma nastąpić.

W interpretacji Adama Ferencego bohater jawił się nieomal jako jeden z nas, ktoś, kto nie ustrzegł się błędów, ale przede wszystkim sam został skrzywdzony, i stara się z tym wszystkim rozliczyć. Dość gorzki bilans nie oznaczał rozpacz – wydaje się, że na wyspie Prospero zyskał dystans do wydarzeń i siebie samego.

Jakby to, co najważniejsze w życiu tej postaci, dokonało się przed rozpoczęciem sztuki. Ferency grał zatem spokój, opanowanie i gorzką świadomość ludzkich motywacji, czyli dojrzałość.

Jego Prospero był nie tyle czarnoksiężnikiem czy magiem, co intelektualistą, który swego czasu zrezygnował z rządzenia, by studiować księgi. Tacy bohaterzy lokują ambicje gdzieś indziej – zdobywając mądrość, by więcej zrozumieć. Tak się w tym jednak zatracił, że w efekcie skazano go na banicję. Wygnanie było jak przebudzenie ze snu. Gwałtowna zmiana kondycji i statusu, utrata przywilejów i pokrzyżowanie planów, gorzyc wynikająca ze zdrady brata i niepewny los Mirandy zapewne skłoniły go do przewartościowań. Jak sam mówił, to córka mobilizowała go do dalszych wysiłków. W decydującym momencie to ona okazała się kimś, dla kogo warto żyć. Nie księgi, nie wiedza tajemna. To krótkie, ale dobitne wyznanie stanowiło istotę ich pierwszej rozmowy.

Jednocześnie Prospero pozostawał w silnym i tajemniczym porozumieniu z Arielem. Wyglądało ono jak relacja z człowiekiem, w której oboje porozumiewają się telepatycznie, na skutek siły ich związku, albo z duchem, zgadującym ludzkie myśli, zanim się pojawią. Ariel wciąż zmieniał materialną postać. Sam reżyser twierdził, że jest „aniołem, czyli istotą między człowiekiem a duchem” (*Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Warszawa 2007, s. 157), ale jakkolwiek to rozumiał, przedstawił go w sposób daleki od ortodoksji. Ariel Magdaleny Cieleckiej cierpiał z powodu narzuconej mu roli. Posyłany jak goniec w każdej sprawie, zażarcie walczył o wolność i wydostanie się z tej zależności. Męka ta jednak zdawała się wynikać



fot. Stefan Okołowicz

Burza, reż. Krzysztof Warlikowski, TR Warszawa (2003)

tyle z umiłowania wolności, co z niedostatku uczuć, jakich oczekiwał wykonawca poleceń Prospera (może także dlatego, niezależnie od spełnianych funkcji i fizycznych przemian, aktorka malowała usta, wkładała szpilki i błyszczącą sukienkę, by po chwili skonstatować, że nie ma to najmniejszego sensu). Odstąpiono tutaj od wizji autora na rzecz zmanifestowania niepodległości bohatera. Ludzki wymiar i bunt Ariela z pewnością oddalały go od wyobrażenia anioła, a samą zależność od idealnego porozumienia. Miał rację Grzegorz Niziołek, twierdząc, że to byt liminalny (G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 66). Cielecka stworzyła kreację o wyjątkowej sile, artykułując ból swojej postaci. Śmierć Ariela była jedną z bardziej poruszających scen przedstawienia.

Trzecią osobą, nad którą panował Prospero, był Kaliban, autochton, mieszkaniec jego domu, kształcony przez przybyszy, który po próbie gwałtu na Mirandzie został niewolnikiem. Renate Jett grała buntownika, który złorzeczył swemu panu i planował jego zagładę. Z tatuażami na twarzy i półnagim ciele, w ogrodniczkach i czarnej czapeczce, Kaliban mówił z trudem – niczym austriacka aktorka, przedzierająca się przez język polski z oporami, co dawało świetny efekt. Istotna była także drama-

tyczna siła postaci, jej ładunek był po prostu ogromny.

Prospero rządził więc dorosłą córką, Ariellem i Kalibanem, ale kochał tylko Mirandę. W spektaklu miał rolę stabilizującą wobec tych postaci, a Fereny wobec trzech znakomitych aktorek, z którymi był w ciągłym kontakcie i które walczyły o wymiar swoich ról. Jego postać stanowiła centrum scenicznego świata także dla pozostałych – wszyscy określali się wobec niego, ale to raczej oni mówili, a on słuchał. Aktor grał Prospera prosto, bez ozdób. Działal własną obecnością, nie retoryką. Fereny, który akurat mógłby uwodzić słowami, ani razu nie wygłaszał oracji. Dbałość o sens i dotarcie do partnerów, o przekazanie wszystkiego w najprostszym i najkrótszym sposób, dawała jego postaci siłę i tworzyła jej autorytet. Główny bohater pozostawał taki jak przedstawienie: prosty, bez jakiegokolwiek nadmiaru.

Warlikowski poświęcił wiele uwagi młodym, dając czas na rozwój ich związku. Sportretował wewnętrzną czystość, zarówno ujmującej dziewczyny, pozostającej w silnym i emocjonalnym związku z ojcem, dobrze przygotowanej do życia, mimo że wychowanej bez kontaktu z ludźmi, jak i młodzieńca. Impulsywna, ale posiadająca intuicję Miranda, w świetnym wykonaniu Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik

oraz Ferdynand Redbada Klynstry, z trudem znoszący ciężką pracę, godzący się jednak na próby wyznaczane mu przez Prospera, byli nadzieją na lepszą przyszłość, jaką, za autorem, dawał twórca spektaklu. Bo czy to ważne, że Miranda nie miała dworskiej ogłady, skoro umiała okazać serce? Albo że ojciec Ferdynanda, król Neapolu, nie przebierał w środkach, skoro on sam wystrzegł się pychy i umiał docenić skarb, jaki otrzymał, przybywszy na wyspę?

Podobnie, jak nie dziwi, że Prospero poddał go próbom. Sprawdzał go ze względu na dobro Mirandy, znając męską naturę, która gardzi wszystkim, co przychodzi zbyt łatwo. W postępowaniu Prospera widać było nie tyle patriarchalną wyższość, co spełnianie powinności wobec następnego pokolenia. W relacji obu aktorów nie było wrogości: ojciec oddawał przyszłemu zięciowi ukochaną córkę, a ten uznawał w nim własnego ojca. Ferdynand czuł się traktowany dobrze i uczciwie. Wszystko wynikało z troski o Mirandę, która nie była w ten sposób zawłaszczana, tylko otaczana opieką. Ale Prospero potrafił niespodziewanie pokazać swoją władzę i skrócić młodym weselne przyjęcie.

Warlikowski uznawał niewinność Mirandy, czyli dziewictwo, które jest według Szekspira warunkiem szczęśliwego małżeństwa. Ta zasa-

da zostawała uświęcona nie przez jakąkolwiek wiarę, ale przez tradycję, uosabianą w spektaklu przez trzy amatorki w łowickich strojach, które przychodzą na zaślubiny z przestrogi i błogosławieństwem. Ceremoniał podkreślał rolę rodziców, kończących proces wychowania. Naiwność tej konwencji bywała kłopotliwa dla stołecznej publiczności. A jednak był to doskonały sposób postawienia jej pytania: jak przygotować się na spotkanie z drugim i połączenie z nim życia? Jakie umiejętności trzeba posiadać, o co w tym naprawdę chodzi? Czy śmiejąc się, nie obnażamy kłopotliwości nie tyle pytań, co odpowiedzi?

W telewizyjnej rejestracji spektaklu, powstałej pięć lat po premierze, pod koniec tej sceny pokazywano wysoko umieszczone okna, jak w świątyni. Reżyser szanował świętość obyczaju i wskazywał, że tu właśnie jest sacrum. Wytwarzali je między sobą ludzie połączeni prawdziwym uczuciem. Czy rodziło się ono także na skutek przestrzegania zasad i czystości intencji? Jeśli tak, Ojcowie Kościoła (pisarze i teolodzy wczesnego chrześcijaństwa) zgodziliby się zapewne, że jest to droga do uznania Boga. *Extra Ecclesiam?* Może więc nie całkiem.

Osobną grupę stanowili w spektaklu rozbitkowie Stefano i Trinkulo oraz dołączający do nich Kaliban, wspólnie reprezentujący niżej sytuowanych. Portretowani przez reżysera przy barze, na wysokich stołkach, stanowili jednocześnie, jak inni bohaterzy spektaklu, obraz współczesnych. Pili na umór i pletli głupstwa, planując spisek, a ich relacje podlane były sporą ilością wódki i fascynacją pomieszaną z zależnością. Starszy Trinkulo (Stanisława Celińska) pożył młodego Stefana (Jacek Poniedziałek), a wtrącający się w to Kaliban stanowił zagrożenie dla tej relacji.

Widać było, jak niekochane dziecko wiemy Sykoraks wchodzi w rolę niewolnika, która rekompensuje mu brak miłości, stwarzając silną relację. I zamiast Prospera wybiera Stefana, namawiając go do zgładzenia władcy wyspy. Zwracało to uwagę, że relacja Prospera i Ariela przebiegała się w *Burzy* w relacji Stefana i Trinkula. Oboje w silnym makijażu, niczym bohaterzy nocnego kabaretu, demonstrowali sadomasochistyczną relację w groteskowym wydaniu.

Inaczej bawiła się elita. Znakomicie rozebrane sceny w samolocie, którym wracali do Europy weselnicy z Tunisu, pokazywały, że namówienie kogoś do morderstwa trwa kilka minut, a na szczytach jest ciasno i obsada stale się zmienia. Andrzej Chyra jako Antonio cynicznie rozgrywał całą sytuację, połączony w parę z ulegającym mu, defensywnym Sebastianem Marka Kality. Lech Łotocki utrzymywał równowagę między dobrymi intencjami Gonzala a śmiesznością jego retorycznych popisów, które były kunsztownym mnożeniem słów, nigdy jednak niepozbawionym sensu ze względu na rozwój sytuacji. Królewski doradca dobrze wiedział, co robi, rozbrajając niektóre nastroje, przepędzając gromadzące się chmury, z których mógł wyniknąć nie tylko deszcz, ale i burza. Dbał o króla Neapolu, którego grał Zygmunt Malanowicz. Alonzo i Gonzalo reagowali na wydarzenia, a król, także pod wpływem domniemanej straty Ferdynanda, przechodził przemianę, z przeciwnika Prospera stając się jego sojusznikiem (taką drogę przeszedł podczas transformacji Aleksander Kwaśniewski). Antonio i Sebastian, ich niedoszli mordercy, pozostawali odporni na zmiany, twardo realizując własny plan. Sam Prospero jawił się w takim odczytaniu jako opozycjo-

nista byłego systemu albo wręcz przebywający na wygnaniu emigrant.

Istotne było, jak rozwiązać teraz tę sytuację tak, by jak najwięcej osób mogło żyć dalej bez uprzedzeń, czyli jak po tym wszystkim wybaczyć sobie nawzajem i zacząć od nowa. Ostatnia scena odbywała się zatem przy stole, choć nie okrągłym. Stał w bardzo drogiej restauracji, gdzie Trinkulo śpiewał przebój Armstronga, a Stefano i Kaliban podawali do stołu. Restauracja gromadziła koronowanych uczestników wydarzeń wraz z doradcami. Już samo miejsce, mimo artyzmu Celińskiej, nie wróżyło niczego dobrego. Sebastian usiłował w ostatniej chwili zerwać spotkanie. Prospero wygłaszał coś na kształt oskarżenia, w którym czuło się pretensje, ale ani wyznanie win, ani co za tym idzie wybaczenie – nie następowało. Poturbowany Antonio, może doprowadzony na miejsce siłą, nie wypowiadał ani jednego słowa. Wypijał kieliszek szampa, podnosił się i wychodził. Ludzie, którzy zdawali się sami wytwarzać sacrum z racji uczucia i czystych intencji, z trudem wznosili się ponad doznane krzywdy, które długie lata niszczyły ich życie, a już przeladowcy zupełnie nie potrafili uznać swoich win. Wybaczenie okazywało się niezwykle trudne, wręcz niemożliwe.

Burza była i jest jednym z najlepszych spektakli Krzysztofa Warlikowskiego, który wszedł w tym okresie do czołówki polskich reżyserów. Spektakl był też sukcesem aktorów. Kto wie, czy nie powstało tu najwięcej ról, które każdy z wykonawców może zaliczyć do czołowych osiągnięć. Adam Ferency, który zagrał w Warlikowskiego Petruchia w *Poskromieniu złościcy* (1998), a potem Leara i Otella w *Opowieściach afrykańskich według Szekspira* (2011), stworzył w *Burzy* jedną ze swoich największych kreacji. ■

2

KIELECKI
MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL TEATRALNY

22 → 28
PAŹDZIERNIKA 2019

TEATR
ŻEROMSKIEGO
W KIELCACH

140
lat Teatru

22 WT | 19:00 | **BĄDŹ TAKA, NIE BĄDŹ TAKA**
Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie

23 ŚR | 19:00 | **SINESTESIA**
w wykonaniu hiszpańskiej grupy Iron Skulls Co

25 PT | 19:00 | **BYĆ JAK BEATA**
Teatr Współczesny w Szczecinie

27 ND | 19:00 | **ILIADA WG HOMERA**
Narodowy Teatr Dramatyczny
i Teatr Miejski w Lublanie Słowenia

28 PN | 19:00 | **ZAPISKI Z WYGNANIA**
Teatr Polonia w Warszawie

PARTNERZY:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury.



Dofinansowano ze środków
Urzędu Marszałkowskiego
Województwa
Świętokrzyskiego.

TEATR