

Jan Kosiński

KONFRONTACJE „BURZA“ W NOWEJ HUCIE

Gdyby spróbować nowohuckie przedstawienie *Burzy* wiernie i obiektywnie opisać, co zresztą próbowałem wykonać zaraz wieczorem po powrocie ze spektaklu, opis taki dla czytelnika miałby sens pejoratywnego osądu, jaki bynajmniej nie leży w moich intencjach. I tu jest chyba sedno sprawy: Podstawowa różnica pomiędzy opisywaniem i unaocznianiem. Jeżeli zechcę opisywać *Mirandę*, która nie jest dostatecznie mirandowa, to dla czytelnika po prostu nie ma *Mirandy* — jest nonsens, jest błąd, jest pani w białej peruce à l'antique, w sukni z jednym rękawem, raczej żona Prospera niż córka. Siedząc na sali widzę i słyszę *Mirandę*, która różni się od powziętego o niej wyobrażenia jak Wenecja różni się od kolorowych pocztówek, z których była nam znana. Jest inna, jest dziwna jak rzeczywistość, a nie banalna jak twór idealizującej wyobraźni. Jest nie uzasadniona? Zapewne, w pierwszej scenie, ale skoro tylko ujrzy ją Ferdynand, dla którego ma ona być „dziwem“ i „bóstwem“, możemy już powrócić do stanu równowagi. Przykład z *Mirandą* wybrałem na chybił-trafił. Właściwie wszystko w tym przedstawieniu jest nie tak „jak być powinno“, ale na ogół godzimy się z tym, czasem na siłę a czasem z żywą wdzięcznością pod adresem jego twórców.

Nie chcę pisać recenzji, ani umiem, ani mi wypada to robić. Ale wolno mi chyba podzielić się taką na przykład „złotą myślą“ jak ta z opisywaniem i unaocznianiem. Coś w niej jest — c'est mon opinion et je la partage, jak mawiał monsieur Prud'homme. Przyznam się zresztą, że po nią głównie jeździłem do Nowej Huty. Wszyscy

ostatecznie bronimy się dzisiaj przed nadmiarem opisowości, ale na ogół nie posuwamy się na tej drodze zbyt daleko. Jak przychodzi co do czego, rzadko unikamy tautologii, a z postawy usługowej pod adresem autora wynika często, że przerywamy mu co chwila potakiwaniem i powtarzaniem jego słów, tylko że grubiej, co nazywa się również basowaniem.

Niech mi wybaczy kol. Sadowski, że spróbuję coś unaocnić jego kosztem. Jak wiadomo, żdźbła w oku bliźniego doskonale nadają się do demonstracji. Projekty jego scenografii do *Romulusa* podobały mi się. Kostiumy pełne pomysłowości pokazywały wiernie i dobitnie te właśnie postaci z tej właśnie sztuki. Ale gdy zobaczyłem je na tych właśnie postaciach z tej właśnie sztuki, okazało się, że czegoś jest za dużo. Było to trochę tak, jakby ktoś podoczepiał im takie znaczące nazwiska, jakie wymyślali autorzy pseudo-kłasyknych dydaktycznych komedii — to nie z tej dramaturgii! I słowo daję, że ów groźny Szajna, przysłowiowy postrach autorów straszący ich integralnością dzieła teatralnego i zapowiadający wchłonięcie ich z butami przez to dzieło, wydał mi się mniejszym niebezpieczeństwem. Bezkompromisowość założeń Szajny pozwala oczekiwać, że doświadczenia jego mogą mieć pewną laboratoryjną czystość i, jako takie, mogą się nam wszystkim przydawać do teoretycznych wniosków natury ogólniejszej niż rola ich w danym przedstawieniu. Otóż i tym razem Szajna nie zawiodł. (Podkreślam: nie o to idzie, jak mi się ta scenografia podoba i jak ją oceniam; nie zaszlibyśmy daleko, gdybyśmy sobie wzajemnie zaczęli wypisywać cenzurki)

KONFRONTACJE: „BURZA“ W NOWEJ HUCIE

105

W *Burzy* Szajna zdecydował się na sceniczne zużytkowanie zdobyczy niegeometrycznego, organicznego abstrakcjonizmu, powiedzmy taszyzmu. Powieszenie w tle namalowanego w ten sposób prospektu byłoby łatwizną, z której nic nie mogło by wynikać. Szajna poszedł dalej i spróbował przełożyć taszyzm na język przestrzeni scenicznej. Ukształtował tę przestrzeń przez pozawieszanie w niej zespołu nie tyle form, ile miękkich plam, zróżnicowanych fakturalnie i stanowiących istną kolekcję. Czego tam nie ma! Cienkie i grube siatki rybackie, płaty ige-litu, najróżniejsze tekstylia i diabli wiedzą co jeszcze. Wszystko razem na tle z burej workowej juty. W toku akcji bywa to oświetlone rozmaicie — od przodu i od tyłu, na ciepło i na zimno, albo zgoła trzymane w ciemności. Miałem tę prywatną satysfakcję, że doświadczenie to potwierdziło tylko moje obawy, jakie w swoim czasie wyraziłem na piśmie w szkicu *Coś o scenografię*. Oto w kontekście z akcją i słowem nie realizowało się to jako abstrakcjonizm, lecz jako dość swobodny sposób wyrażenia roślinności na wyspie, dżungli, komyszy, czy jak kto chce. Czy to dobrze, czy to źle? Dla całości przedstawienia chyba dobrze, ale dla abstrakcjonistycznego purytanizmu porażka, a w sumie wieloznaczność, czyli właśnie to, na czym mogłoby zależeć. Zgadza się: w zestawieniu z żywym człowiekiem nic nie chce być abstrakcyjne; geometria staje się architekturą, a wszelki organiczny bałagan — naturą. Zwłaszcza gdy tekst podsuwa skojarzenia. Ostra linia podziału między abstrakcją i nieabstrakcją na scenie nie istnieje i niech nikt się jej nie obawia. Ludzi Szajna nie próbuje abstrakcjonizować, nie mieściłoby się to w założeniach Skuszanek — i w ogóle po co? Człowiek na scenie gra rolę człowieka. Kostium jest swobodny, ale adresowany historycznie, całkiem po bożemu. Oczywiście jest także Ariel, ale o Arielu za chwilę. Gdzieś w postaci Stefana trafiamy na jakieś reminiscencje z boschowskiego surrealizmu, samotne i zablakane: jakiś kapelusz z dziurawej tyłkwy i jakieś inne fructum nadziane na szpadę. Raptem, najniespodziewaniej, nuta ta znajdzie odbitkę w monstrualnej naturze morte zjeżdżającej z góry, jako zastawiona przez duchy ucztą w scenie z Harpią. Ale nie da rady, in-

scenizację trzeba choć w głównych punktach opowiedzieć.

Szajna, przez zawodowe kumoterstwo, dostał się na pierwsze miejsce, ale dalej trzeba już mówić o Skuszan- ce, a raczej o obojgu, bo co czyje, w tym już nikt się nie rozezna. A więc najpierw okręt: Całe neapolitańskie towarzystwo znajduje się w dole orkie- strowym do połowy widoczne, gdzie w zmiennym migotliwym świetle od- daje się złorzeczeniu i morskiej cho- robie. Nad nimi, na proscenium, dy- namicznie rozciąpielona postać bosma- na, rozdieranego przez dwie liny. Ładny, nie opisowy skrót człowieka walczącego z żywiołem. W głębi, w ciemności, majaczy jakaś postać — może Ariel? — która przez całą scenę „robi wiatr“ wielkim białym sztanda- rem. Cały ów obraz widzimy zamaza- ny przez gęstą rudą siatkę napiętą w pierwszym planie. Wszystko znika w ciemności, po czym znów w rudym świetle jawi się kolorowe krzeselko, wspomniany taszyzm — i Prospero w białym haweloku zaczyna pouczać ową niepokojącą *Mirandę*. Usypia ją jak należy na krzeselku, po czym światło zmienia się na zimne, muzyka na od- powiednią i następuje wezwanie Arie- la. Tego Ariela sygnalizowano mi już w Warszawie jako „Marsjanina z hu- la-hoop“. No cóż, właściwie wszystko się zgadza, można to i tak nazwać: Dziewczyna w jasnoszarym trykocie z metaliczną tynią i szeroką horyzon- talną elipsą na wysokości ramion, na której opiera ręce. Pojawia się nagle w głębi, mówi tekst — w tył zwrot — i znika. I tak to już jest w całym przedstawieniu. W tym miejscu wy- czuwa się klucz do zamiaru insceni- zacyjnego.

Kto miał kiedy w życiu do czynienia z *Burzą*, ten wie, że od Ariela zależy, co też to będzie za *Burza*. Wprawdzie postacią kluczową wydaje się Prospe- ro, ale skala możliwości interpretacji jest tu minimalna — praktycznie bio- rąc ogranicza się do długości jego si- wej brody; może to być bródka Sha- kespeare'a albo brodziszczce jakiegoś maga. Nie ma dość wielkiego aktora, którego byśmy chętnie nie widzieli w tej roli, ale jak by nie dumać, zawsze pozostanie godny, mądry i spokojnie smutny starzec. Ariel w tradycji sce- nicznej jest primabaleriną z dziewięt- nastowiecznego baletu, jest duszkiem, elfem ze skrzydełkami, który mając

trudności z fruwaniem musi przynajmniej tańczyć. Ale Ariel jest metaforą. W sprawie Ariela trzeba się wypowiedzieć. Wprawdzie i tak, zawsze pozostanie dziewczyna w trykocie (raz był chłopak) mówiąca ten sam shakespearowski tekst. Ale, jak się tym razem okazało, może ona przestać tańczyć i skutki są — trzeba przyznać — nieobliczalne: tekst staje się słyszalny, i to nie tylko jej tekst, ale tekst Prospera, bo Prospero nie musi się już zachowywać jak maître de danse od elfów. A tekst, słuchany uważnie, prowokuje do myślenia, rodzi skojarzenia — zaczyna się nasz dialog z autorem.

Istotnie, w tym miejscu następuje zdarcie z *Burzy* nalołu tradycji romantycznej, o jakim mówi Kott w zwięzłym sposobie użycia, załączonym w programie. Rozmowa renesansowego poety z dwudziestowiecznym odbiorcą zaczyna się toczyć bez pośrednictwa epok trzecich. „Może jestem tępy, ale w samym przedstawieniu nie zauważyłem niczego, co byłoby ze strony inscenizatorów kokietyliwą próbą aktualizacji, jaka w swoim czasie drażniła mnie w inscenizacji *Miarki za miarkę* — i jakiej można się było obawiać i tym razem po przeczytaniu recenzji Flaszera w *Echu Krakowa*.”

Flaszen napisał: „Teatr nowohucki dokonał próby jeszcze jednego wypełnienia schematu *Burzy* — treściami współczesnymi. Wystarczy Prospera potraktować jako uczonego, a pod jego magię podstawić wartość «energia atomowa» i nić skojarzeń snuje się wcale efektownie.”

Otóż, nie wypytywałem Skuszanek, czy i w jakim stopniu posługiwała się tym podtekstem, ale muszę stwierdzić, że nie zastosowała żadnego grubego środka, by pokazać Prospera jako współczesnego uczonego. Owa druciana obręcz Ariela mogłaby być jedynym wskaźnikiem istnienia tej metafory, gdyż, jak wiadomo, większość atomów nosi takie właśnie obręcze. Gdyby inscenizacja narzucała taką interpretację *Burzy* w sposób jednoznaczny, czułbym się obrażony; jeżeli na nią pozwala czy nawet ją sugeruje, to znak, że teatr działa prawidłowo: i autor i widz mogą się wygadać.

A teraz dalej. Ów surrealistycznie-boschowski z wyglądu Stefano, o którym już wspominałem, ma do pary melancholijnego wesołka Trincula, kry-

jącego w przedłużonych czarnych błażeńskich rękawach kastaniety, którymi sobie zręcznie podgrywa. Sceny tej pary z Kalibanem są „shakespearowskie” ale jakby przetransponowane w Moll — pozbawione jarmarcznej bufonady. Kaliban to zielony Murzym — cokolwiek zwierzęcy w geście, ale nie w nim właściwie nie pozostało z potwora; jest po prostu autochtonem i w tę stronę jest konsekwentnie rozgrywany aż do końca. Tu już interpretacja reżyserska jest wyraźna i jednoznaczna, ale też w tekście znajduje wiele uzasadnień i punktów zahaczenia. Muszę przyznać, że przekonał mnie bardziej niż plebejsko-rewolucyjny Kaliban Schillera. W egzemplarzu wątek Kalibana gubi się w zakończeniu; u Skuszanek klamruje się o tyle, że — po tragicznych doświadczeniach zetknięcia z cywilizacją — autochton pozostanie znów sam po odjeździe jej przedstawicieli. Kończy on właściwie sztukę. Przywarty nieruchomo do ziemi, jest jeszcze niemym świadkiem ostatniego monologu Prospera.

Do ważniejszych inscenizacyjnie scen *Burzy*, obok początkowego okrętu, należy scena Harpii oraz tzw. „Maska” — wtętn dworskiego teatru barokowego. Z Harpii zrobiła Skuszanka wielką feerię, może nawet zbyt heterogeniczną w stosunku do całości przedstawienia. A więc najpierw uczta: Potwory w wielkich obłych maskach rozstawiają krzesła, z góry zjeżdża gigantyczny — na całą scenę — półkolisty stół ze wspomnianą martwą naturą, a w tle jakby monstrualne półcie mięsiwa i sztuki zwierzyny, wszystko w feerycznej jasności. Skoro tylko rozbitkowie zbliżają się do stołu, wszystko to znika raptownie na rozkaz Ariela-Harpji, a potwory rozsiadają się na krzesłach i zastygają w bezruchu. W scenie tej Ariel pozbył się obręczy, otrzymał strąkową perukę — i cały swój wielki monolog rozgrywa na baletowym ruchu, atakującym i okrążającym deklamentów. Abstrakt udaje tym razem „normalnego” Ariela. W przeciwieństwie do tej kulminacji teatralności, „Maska” zredukowana została do minimum i wtopiona w materię spektaklu. Ograniczyła się do bardzo skróconego duetu dwu jednakowych Arieli mówiących tekst bogiń. Obeszło się bez wszelkiej mitologii i służyło ra-

czej jako pretekst dla pięknego monologu Prospera.

Difficile est „recenziam” non scribere. Robię co mogę, by raczej notować jak to było, niż bawić się w odczytywanie generalnych założeń inscenizatorów, albo imputować im własne i, z ich wysokości, sądzić, czy wszystko się zgadza. Ale bardzo się męczę bez możliwości nawleknięcia relacji na jeden drut.

Nie wiem, jak daleko sięgała uwidoczniona na afiszu współpraca dramaturgiczna Jana Kotta. Tekst opracowany został na przekładzie Zofii Siwickiej gęsto inkrustowanym wstawkami ze starego Ulrycha, a skreślenia były chytne i zgodne z inscenizacją, co najlepiej było widoczne na tekście Ariela, gdzie pomogły w uabstrakcyjnieniu przez odrzucenie wszystkich kłopotliwych informacji o jego osobie. Może aż nazbyt krótki szkic Kotta, zamieszczony w programie a znany nam już z *Przeglądu Kulturalnego*, jest w gruncie rzeczy odwróceniem się od interpretacji autobiograficznej Prospero-Shakespeare’a, jako prowadzącej nieuchronnie do rozwiązań w tradycji romantycznej.

„Interpretacja ta — pisze Kott — jest rzeczywiście kusząca. Ale łatwo zauważyć, że wyczerpuje się cała w jednej metaforze: poety-maga, poety-kreatora i milczenia, które jest ceną powrotu w świat ludzki. Równie łatwo zauważyć jak bardzo ta metafora jest romantyczna, i zarówno w swoim stylu jak w estetyce, w koncepcji poety jako demiurga i wydobywcy na plan pierwszy konfliktu między poetą a światem, między Arielem i Kalibanem, między czystym duchem i czystą zwierzęcością. Cała ta metaforyka bliższa jest młodemu Victorowi Hugo i Lamartinowi niż groźnej fantastyce Shakespeare’a, która nie przestaje być nigdy obrazem rzeczywistego świata.”

Zasadniczo trudno się z tym nie zgodzić. Chociaż przy bliższym zastanowieniu nachodzą mnie wątpliwości,

czy Kott-racjonalista, odcinając się od tradycji romantycznej, dziewiętnastowiecznej, nie namawia nas zbyt jednostronnie na osiemnastowieczną — i czy istotnie z koncepcji autobiograficznej nic innego nie da się wycisnąć. Czy jakiś klucz psychologiczny nie otworzyłby nam perspektyw dla tego utworu specjalnie ciekawych? W twórczości Shakespeare’a *Burza* zajmuje miejsce szczególne. Jest inna, z innej materii. Szczególna rola fantastyki, brak czytelných rodowodów literackich. Uznaje się ją zgodnie za ostatnie dzieło poety. Osobiście zawsze miałem ochotę uważać ją za utwór kompensacyjny: człowiek u schyłku dni, już odpychany i bezsilny, zakompleksiony poczuciem doznanych krzywd — człowiek, którego cała dotychczasowa twórczość tak mocno tkwiła korzeniami w ziemi, przed zaśnięciem roi sobie, trochę dziecinne, fantastyczne wątki. W bezsilnej marzy o magii, która pozwoliłaby upokorzyć wrogów, odegrać się i móc sobie pozwolić na luksus szlachetnego przebaczenia. Oczywiście, to za prosto, za naiwnie. Po bezsennej nocy przyszedł dzień, i świadoma twórczość, i obróbka, i cała ta magia, którą ten człowiek posiadał naprawdę. Ale on marzył o innej. Jego magia to nie metafora poezji, to po prostu magia, to zwykłe ludzkie marzenie o wygranym milionie, to sposób na życie. Chcemy czy nie chcemy, *Burza* robi wrażenie utworu ewazyjnego, szukającego kompensacji w marzeniu. To również „romantyzm”, ale nie historyczny, tylko podszyty psychologią podświadomości, otwierającą kuszące perspektywy bardzo tajemniczej wyspy z nie byle jakimi potworami. Jeżeli gdzie, to właśnie w *Burzy* miałyby się ochotę trochę po-surrealizować. Ale to tylko tak, na marginesie. Młodemu teatrowi wolno szukać u starego poety innych wartości poza eskapizmem — i, jak widzimy, nie bez powodzenia.