

przedstawienia

„Burza”

w lustrze Audena

(Grzegorzewski, Warlikowski, Kilian)

Jacek Kopciński

Burzliwą pogodę mieliśmy tej zimy w Warszawie... Najpierw w Teatrze Narodowym Jerzy Grzegorzewski zainscenizował *Morze i zwierciadło* Wystana Hugh Audena, utwór przez samego poetę nazwany *Komentarzem do Burzy* Szekspira. Potem dramat genialnego Stratfordczyka zrealizował w Rozmaitościach Krzysztof Warlikowski. Wreszcie, na dziewięćdziesięciolecie Teatru Polskiego, wystawił *Burzę* Jarosław Kilian. Kiedy warszawscy reżyserzy, dzielnie dopingowani przez recenzentów i kolorowe pisma dla pań, toczyli między sobą Szekspirowski agon, w księgarniach pojawił się poemat Audena w przekładzie Stanisława Barańczaka, tekst tyleż piękny, co frapujący. Po jego przeczytaniu nie mogłem się uwolnić od Audenowskiej wizji *Burzy*. Jej nowe realizacje obejrzałem więc z książką w ręku...

I.

Klucz do *Burzy* czytanej przez Audena kryje się w słowach pożegnania. Prospero wypowiada je do milczącego Ariela, prosząc zrazu, by ten towarzyszył mu w trudnej chwili odejścia: „Pozostań przy mnie, Arielu, gdy będę się zbierał do drogi, / Twój pierwszy akt wolnej woli niech mi ośłodzi odejście: / Spełniałeś każdy mój kaprys – dziel ze mną smak abdykacji”. Czyżby Prospero – jak Lear –

nie potrafi zrezygnować z władzy? Dobrowolnie się jej wyrzekając, próbował jeszcze przez chwilę kimś kierować? Tylko do pewnego stopnia. Ariel w poemacie Audena nie jest bowiem byłym sługą Prospera. Jest raczej – a wskazuje na to kształt przytoczonej prośby – jego dojrzałym już synem, który buntował się, ale spełniał wolę rodzica, wiedząc, że pewnego dnia w zamian za służbę otrzyma wolność i królestwo. Ojca cieszy ten dzień, gdyż „pierwszy akt wolnej woli” Ariela to początek jego dorostego życia, ale też wtrąca w melancholię, ponieważ wyruszając do Mediolanu, szykuje się przecież na śmierć. Przy Arielu w ogóle o niej nie pamiętał: „Dzisiaj dopiero mogę rzeczywiście uwierzyć, że umrę. / Twój wpływ bowiem śmierć czyni czymś niewyobrażalnym”. Zaskakujące wyznanie, jakże bowiem ktoś obdarzony mocą wręcz nieśmiertelną może być traktowany przez zwykłego człowieka jak syn?

Czy Prospero mógł stworzyć Ariela? Jakim sposobem? Oczywiście w miłosnym akcie, który u Audena jest zarazem aktem poznania: „Gdyby Naturę w prawdy błysku / Zobaczyć ktoś potrafił, / Czyż nie zakochałby się w niej?”. Pytanie jest retoryczne i wiele wskazuje, że to właśnie Prosperowi zdarzyła się ta bardzo romantyczna przygoda. Okiem iluminowanym ponadludzką prawdą ujrzał Prospero sa-

mą istotę świata i zakochał się w niej, a z miłości tej zrodził się on, Ariel, cząstka Natury w śmiertelnym ciele – jego duch. Zrodzone dziecko przemiana rodzica. Kim stał się Prospero dzięki spotkaniu z Arielem? „Wszystko, czym nie jesteśmy, od wzajemni spojrzenie temu, / Czym jesteśmy. Albowiem przy tobie każda rzecz umie być sobą” – powie tajemniczo Prospero, nazywając też Ariela zwierciadłem. Domyślamy się, że nie będzie to zwykłe lustro. Przeglądając się w zwierciadłanych oczach Ariela, człowiek nie widzi twarzy znanej mu z innych odbić, nie widzi siebie takim, jakim jest w swoim mniemaniu. Lustro Ariela przedstawia to, czym człowiek absolutnie nie jest – istotą boską mianowicie (właśnie dlatego Ariel tak bardzo pociąga Prospera). Zarazem jednak jego zwierciadło ukazuje to, czym człowiek jest naprawdę – istotą śmiertelną, ale świadomie transcendującą swoje ograniczenia. By je w pełni ogarnąć – a potem przekroczyć! – Prospero musiał jednak rozstać się z Arielem, to znaczy więcej nie pa-trzeć na czarujący ideał.

Ariel podsunął Prosperowi obraz człowieczeństwa i na tym kończy się jego rola w życiu ojca, które jednak trwa nadal i w świadomości starca zmierza do swojej pełni. Żegnając się z duchem, Prospero wyrusza do Mediolanu, gdzie czeka go bolesna, niezdarna i „trochę niechlujna” starość.

p r z e d s t a w i e n i a

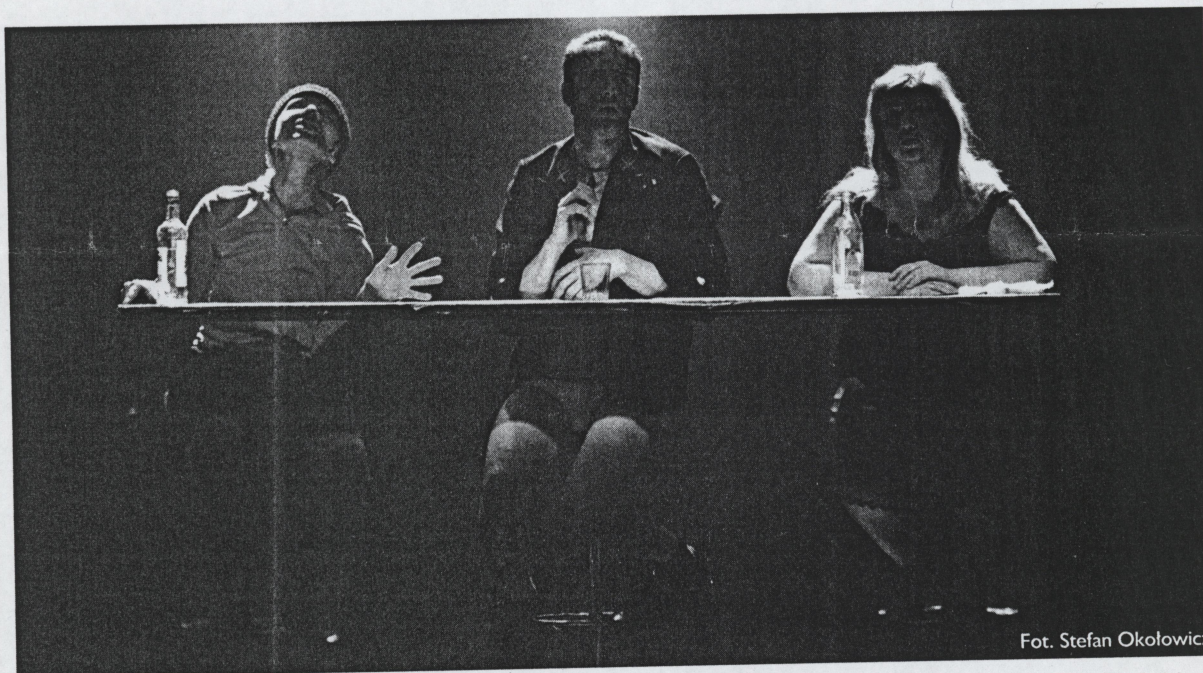
Zarazem jednak szykuje się do innej, samotnej żeglugi, by przepływając w fotelu „nad tonią głęboką na siedemdziesiąt tysięcy sążni”, dotrzeć do innego niż śmierć portu, Prospero ujrzy ją w zaprzeczeniu ruiny własnego życia, ale nie wypowie tej tajemniczej prawdy – nazywając ją utonąłby w odmęcie własnej nędzy!

I tu zaczyna się opowieść o teatrze, który w poemacie Audena działa tak jak Arielowe zwierciadło: „Starcom zamiera dech w piersi, / Gdy na pełnej napięcia linie / Nonsza-

w pewnym momencie zejść ze sceny, a ich sztuka musi się rozpaść, by „podziw i trwoga” widzów mogły przemienić się w świadomość ich prawdziwego życia. W zwierciadle Ariela – w zwierciadle sceny – widzimy więc najpierw ideał, po to jednak, by następnie z goryczą odczuć własną nędzę. To dzięki tej niezwykle dialektyce przeżycia teatralnego cudu nieśmiertelności „sztuka da wgląd w Ciało i Szatana, / Dwa płomienie pod Komorą Pokus, / W której ryczą i giną herosi”.

ścić swoją teatralną wyspę i „w poje-dynkę, na własnych nogach, bez gro-sza w kieszeni – poprzez / Wszech-swiat, w którym czas nie podlega per-spektywicznemu (teatralnemu – J. K.) skrótom, / Zwierzęta nie mówią i nie da się unosić na wodzie lub latać” wyruszyć tam, dokąd w monologu wień-czącym poemat dotrze inny reżyser Audena – Kaliban.

„Rzecz mamy już za sobą” – powie głosem bohatera opowieści, grającego go aktora i wreszcie – dzięki starej metaforze, która w świecie dostrzega



Fot. Stefan Okołowicz

Burza Szekspira w T. Rozmaitości w Warszawie (2003). Renate Jett (Kaliban), Jacek Poniedziałek (Stefano), Stanisława Celińska (Trinkulo).
Reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak

lancka para tańczy walca, / Jakby wcale nie było śmierci, / Jakby stopa nie znała potknięcia”. Para linoskoczków do perfekcji opanowała sztukę udawanej nieśmiertelności, czyli – według Audena – właśnie sztukę teatru. Podstawowym zadaniem teatru jest bowiem czynienie widzialnym i żywym wszystkiego, co przerasta człowieka. Duchy teatru są więc podobne do samego Ariela. „Nawiedzają nas niestrudzenie / Ze swą grą zwierciadeł i sznurkami”, ale także muszą

Trzeba więc najpierw zbudować teatr, by – poprzez zaprzeczenie ideału, w którym się przeglądamy – zniszczyć złudny obraz siebie samego. A potem teatr zrujnować, by – poprzez zaprzeczenie ruiny, w której się przeglądamy – zbudować siebie od nowa. Oto i program Audena, który wypełni sam Prospero. Najpierw przecież wyreżyseruje ów niezwykle spektakl z udziałem Mirandy, Ferdynanda, Kalibana, załogi rozbitego statku, wreszcie – własnym, by potem opu-

teatr – widza, czyli jednego z nas. „Nie, wcale nam się to nie śniło. Stoimy naprawdę na tym proscenium, z czerwonymi twarzami i nie słysząc braw; nie wyszedł nam żaden, nawet najprostsz efekt, żadne, nawet najmniej istotne, szczegółowe zadanie; nic w naszej inscenizacji, nawet ten ogromny ptak szczęścia, nie zasłużyło na dobre słowo, choćby z odcieniem protekcjonalności. A jednak właśnie w tej chwili, gdy nareszcie widzimy siebie samych takich, jakimi jesteśmy,

ani czujących się tu przytulnie, ani swawolnie zdystansowanych (...) właśnie w tej chwili po raz pierwszy w życiu słyszymy nie dźwięki, którymi, jako urodzeni aktorzy, raczyliśmy się do tej pory posługiwać jako wybornym środkiem na wyeksponowanie naszej osobowości i wyglądu, ale prawdziwe Słowo będące naszym jedynym *raison d'être*. Nie znaczy to, że staliśmy się lepsi; wszystko, rzezie, chłosty, kłamstwa, pusta gadanina i wszystkie ich kalki są wciąż obecne (...); 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".

Podwójna negacja – siebie i teatru – prowadzi w poemacie Audena do trudnej afirmacji życia ujrzanego w jego pełni. Doświadcza jej sam Kaliban, jakby prowadzony niewidzialną ręką nieobecnego już Prospera; doświadcza ją wszyscy uczestnicy spektaklu na wyspie – każdy na swój sposób – i właśnie tej przemianie poświęcone będą kolejne monologi w poemacie Audena. Jak słyszeliśmy, przemiana ta absolutnie nie prowadzi do stanu jakiejś anielskiej niewinności. Na końcu drogi przebytej przez bohaterów *Burzy* – i odbiorców teatralnego widowiska – czeka Dojrzałość.

2.

Monolog Kalibana to w pewnym sensie lustrzane odbicie pierwszej, lirycznej części *Morza i zwierciadła*, inscenizator całego tekstu ryzykuje więc powtórkę. Rozumiem więc zamysł Grzegorzewskiego, który z monologów lirycznych Audena układa własny scenariusz, w dużej mierze zacierając ich pierwotne sensy. Prospero Jerzego Treli jest wyłącznie zgorzkniałym starcem z obolałymi nogami i zażawionym okiem. Ani na chwilę nie pojawia się w nim choćby ślad owego niezwy-

kłego doświadczenia, jakim jest samotna żegluga „nad tonią głęboką”. Może rzeczywiście – jak twierdzi sam Prospero – jest to doświadczenie nieprzekazywalne, a próba jego zagrania skazana byłaby na kicz? Wypowiedziawszy monotonnie swoje pożegnanie starzec milknie i kładzie się na pokładowej desce niczym na katafalku. Odbijające się wokół niego recytacje, śpiewy, a nawet tańce załogi świadczą będą o przygnębiającej sile zapomnienia, tudzież sile teatralnych czarów Grzegorzewskiego, który wyrafinowany poemat zamienia w żartobliwą, plebejską, marynarską śpiewogrę o urzekającym kształcie scenograficznym. Niewiele w niej pozostaje z poematu Audena, który choć nie jest napisany jakimś hermetycznym szyfrem, na scenie wymagałby raczej skupienia, a nie zabawy...

Za to „wielogłosową” wypowiedź Kalibana pozostawi reżyser w kształcie niemal niezmiennym, skracając tekst, ale utrzymując Audenowską dramaturgię. Spowiedź krzykliwej i bardzo agresywnej duszyczki, która powoli, w dialogowym starciu z publicznością i sobą samą, staje się wreszcie duszą, zamieni Jerzy Radziwiłowicz w rewelacyjny monodram. Wzbijając się na szczyty aktorskiego kunsztu, doskonale uwewnętrzniał „dialektykę teatralnej negacji” Audena. Jego kabotyńska szarża kome-dianta wywołuje w nas „podziw i trwogę”, jego olśniewająca szczerość – poczucie prawdziwego spełnienia, które rodzi się w chwili, gdy aktor zawiesza grę, choć nie kończy spektaklu. Spoza nagle usuniętej dekoracji wyłania się okno, widać światła warszawskiej ulicy. Oszolomieni przez teatr, siedzimy na jego gruzach, „wśród ruin i wałających kości” odnajdując „radość w cudzym Dziele”. Jego autor wydaje się już być zupełnie gdzie indziej.

Zastanawiam się, czy przypomniany przez Barańczaka i Grzegorzewskiego poemat z jego „lustrzaną” interpretacją *Burzy* sam nie byłby dobrym zwierciadłem dla warszawskich inscenizacji

dramatu Szekspira. Czy przykładając Audenowską miarę nie udałoby się nam powiedzieć czegoś istotnego o nowych spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego i Jarosława Kiliana, ich artystycznej postawie i samym teatrze tych dwóch, jakże różnych reżyserów, którym „na połowie życia” przychodzi się zmagać z opowieścią o ludzkiej dojrzałości.

3.

Co wyraża nieruchoma twarz Prospera w pierwszej scenie *Burzy* zainscenizowanej przez Warlikowskiego? Co przeżywa ten człowiek, wpatrzony niewidzącym wzrokiem w horyzont ponad głowami publiczności? Czy oto właśnie odbywa swoją samotną żeglugę „nad tonią głęboką”, wolny od złudzeń i świadomy niewyraźnych perspektyw swojej egzystencji, które ani na jotę nie odmieniają jego ziemskiego losu? Izolujące skupienie, wręcz nieobecność Prospera – w tej roli Adam Ferency – pozwalają przypuszczać, że oto przebył on drogę Audenowskiego bohatera i płynie teraz do swojego portu. *Burza* Warlikowskiego zaczynałaby się więc od końca, od epilogu, który odbieramy zarazem jak obietnicę wielkiej retrospekcji, czyli stopniowego dochodzenia do prawdy, jaką pod swoją ogoloną czaszką wiezie Prospero.

Jak poprowadzi Warlikowski swojego bohatera, by na koniec znowu posadzić go za stołem w głębokim zamyśleniu? Kim zrazu każe mu być, by następnie odzierać jego twarz z niepotrzebnych masek? Każda kolejna scena spektaklu unieważnia tego typu pytania. Prospero bowiem wcale się nie zmienia, bardzo szybko rozwiewając nasze domysły na temat stanu jego umysłu i duszy. Nie, początkowe zamyślenie Prospera nie było znakiem jego Dojrzałości, jakby chciał tego Auden. Jest raczej znakiem niemożliwej do przezwyciężenia i podminowanej agresją rezygnacji. Prospero, którego pokazuje nam Warlikowski w pierw-

przedstawienia

szych scenach swojego przedstawienia, doświadczył już ruiny życia, ale nie jest w stanie jej zaprzeczyć świadomym aktem ludzkiej woli. Od początku do końca pozostaje niewolnikiem swoich straconych złudzeń, prowadzony jakąś zewnętrzną, nie z niego wywiedzioną siłą – ręką samego reżysera? – świat na czarodziejskiej wyspie zamieniając w małe, ludzkie piekło.

Nietrudno zauważyć, że jest to piekło przeniesione ze świata współczesnych „brutalistów”. Ariel Warlikowski (Magdalena Cielecka) wydaje się

nawidzi ojca. Jej relacje z Ferdynandem Redbada Klynstra – ociężałym i mało mównym chłopakiem, metodycznie rozłupującym drewniane polana ciężką siekierą – jako żywo przypominają stosunki współczesnych nastolatków ze sztuk Kane czy Mayenburga. Jest w nich ta sama dawka cynizmu, niedojrzałości, lęku i rozpaczliwej tęsknoty za miłością. Rozbitkowie z *Burzy* także przywędrowali ze współczesnego teatru czy kina: grupa królewska staje się w przedstawieniu Warlikowskiego grupą technokratów-mafiosów, z kolei Stefano (Ja-

z Szekspirem nie wynika jednak nic, czego nie moglibyśmy się dowiedzieć od samych „brutalistów” (tudzież reżyserów współczesnego kina). Poza jednym może, że oto świat uczuć, przekonań, dążeń, marzeń i złudzeń zbudowany w dziele wielkiego Anglika już nie istnieje, pozostali tylko osieroceni przez rzeczywistość bohaterowie, których można użyć do opowiedzenia całkowicie nowej, własnej historii. Postacie z *Burzy* Warlikowskiego to tylko imiona i maski, pod którymi kryją się obce im twarze, dlatego tak



Burza Szekspira w T. Polskim w Warszawie (2003). Olgierd Łukaszewicz (Prospero), Małgorzata Lipmann (Ariel). Reż. Jarosław Kilian, scen. Adam i Jarosław Kilian

przecież ciągle poniżaną kochanką Prospera, która w kieliszku topi pogłębiającą się depresję i – uciekając od swojego prześladowcy – wychodzi w końcu na ulicę. Z kolei Kaliban (Renate Jett) to kobieta „dzika”, zbuntowana, dumnie odmawiająca udziału w męskiej grze, gotowa rozkochać w sobie Ariela i zabić jej mężczyznę... Wreszcie Miranda – skrzywdzona i agresywna dziewczyna (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Wstydi się swojego ciała, jak kania deszczu łaknie uczucia i oczywiście nie-

cek Poniedziałek) i Trinkulo (Stanisława Celińska) to ludzie z baru, klubu, dyskoteki, pijący i wygrywający wobec siebie swoje małe przewagi.

Warlikowski „filtruje” *Burzę* przez dramaturgię współczesną zgodnie z dawną receptą Jana Kotta, który nakładał na Szekspira siatkę znaczeń wywiedzionych np. z dzieł Becketta. Postępuje tak zresztą nie po raz pierwszy, wystarczy przypomnieć jego *Hamleta* z agresywnym niedojrzalcem w „roli” Księcia. Z jego sposobu pracy

trudno napięcia skonstruowane przez Szekspira – fabularne, psychologiczne, egzystencjalne – uzgodnić z napięciami, które wytwarzają między sobą aktorzy poprowadzeni ręką reżysera z Rozmaitości. Jedno łączy bohaterów Warlikowskiego z ich Szekspirowskimi protoplastami – poczucie winy, które w spektaklu urasta do problemu nadrzędnego i obezwładnia nie tylko krzywdzicieli, ale też skrzywdzonych.

Warlikowski skupia się raczej na narzucaniu aktorom tej jednej, dojmują-

cej emocji, niż na reżyserowaniu złożonych sensów dzieła, które owszem, przebijają się do nas za sprawą wypowiedzianych na scenie słów, ale przecież słucha się ich jak tekstu zapisanego w jakimś obcym języku... Cóż z tego, że podanego wiernie i bez większych skrótów. Tego swoistego „efektu obcości” doświadczamy szczególnie dotkliwie w przypadku Prospera, który wprawdzie mówi o swoich działaniach, zamierzeniach, celach, ale scenicznym jest tylko pewnym anonimowym, zamkniętym w sobie mężczyzną w wetrze, pozostającym w trudnej relacji psychicznej wobec kilku kobiet i kilku innych mężczyzn. Tyle też udaje się zagrać Ferencemu... Warlikowski w istocie pozbawia swego Prospera tożsamości, zwłaszcza artystycznej, w konsekwencji odbierając mu szansę na jakikolwiek rozwój. Jego bohater zmienia jedynie kostium, to znaczy zakładając wieczorowe ubranie staje się gangsterem skrzywdzonym przez innych gangsterów.

Mam wrażenie, że więcej o sensach swojego dzieła reżyser powiedział w prasowych wywiadach, znakomicie przy tym realizując plan promocji spektaklu. Dla objaśnienia swojej *Burzy* przywoływał mianowicie tragiczną historię mordu w Jedwabnem, mówiąc przede wszystkim o pojednaniu ludzi młodego pokolenia, na których nie ciąży zbrodnia ojców, a jedynie trudna pamięć, którą trzeba uleczyć. Piękna, przejmująca koncepcja interpretacyjna, jednak konia z rzędem temu, kto potrafiłby ją odnaleźć w samym spektaklu. Rzeczywiście „starzy” nie potrafią się w nim pojednać, trudno jednak oczekiwać tego od mafiosów... Młodzi zaś pobierają się, ale co to za małżeństwo, skoro o wiele bardziej przejmujący – nagle prawdziwy! – okazuje się w spektaklu obrzęd wiejskich zaślubin, nieco parodystycznie zacytowany przez Warlikowskiego. Warstwa głębokiej rezygnacji pęka, ale tylko na chwilę, skutecznie bowiem wypełni ją sarkazm sceny, w której Trinkulo –

jako uwolniona z roli szansonistka – zaśpiewa na cześć „cudownego świata” obłudy i zbrodni.

Zaśpiewa pięknie! Teatr Krzysztofa Warlikowskiego – choć przedstawia ruinę świata – jest naprawdę pociągający, wysmakowany, nasycony ikonami współczesności i wyposażony w jej gadżety (samolot zamiast okrętu, notebook na kolanach Sebastiana). „Transowa” gra aktorów – podkreślimy naprawdę świetne postacie z drugiego, o wiele żywszego planu – doskonale wyreżyserowane dźwięki, muzyka, światło, scenografia czynią z *Burzy* w Rozmaitościach nowoczesny i bardzo „medialny” produkt, który – o ironio – z powodzeniem będzie można sprzedawać na największych (festiwalowych) rynkach świata. Jestem przekonany, że eleganccy agenci w lakierkach, do złudzenia przypominający Sebastiana czy Antonia, wpisali już nowy spektakl Warlikowskiego do swoich przenośnych komputerów...

W poemacie Audena Prospero wysła Ariela na podbój kolejnych duszyczek. Jest wśród nich i „młodzieniec w gorączce buntu, ale wśród sympatycznych kwiatów / i w konsultacji ze swoim przystojnym wrogiem”. Problem w tym, że ów zdolny młodzieniec – tak niechętny współczesnemu światu i tak do niego lgnący – wcale nie chce przejrzeć się w zwierciadle Ariela. Zobaczyćby w nim Zupełnie Inne Życie, w które jednak nie wierzy.

4.

Jarosław Kilian od dobrych kilku lat opowiada nam kolorowe baśnie. Niczym wiecznie niedorosły Piotruś Pan wkrada się do pracowni swojego taty malarza i z radością grzebie w jego pudełkach. Na scenie uwielbia konstruować ukryte zapadnie, niewidzialne wyciągi, marmurowe grobowce na kółkach, drewniane okręty i magiczne beczki, w których pomieści się cała załoga. „Wszystko, co nas czaruje i mami

/ śpiewem, ogniem, słodyczą, brawurą” znajdziecie w jego przedstawieniach. Jest reżyserem teatralnych cudów, czego dowiódł i w *Śnie nocy letniej* Szekspira i w *Don Juanie* Moliera, nie mówiąc już o *Sindbadzie żeglarzu*... „Lecz jak cuda mogą wejść nam w krew?” – zapytajmy za Audenem. „Niemożliwe. Patrzymy wciąż z tym samym podziwem i trwogą”, a potem „dziękujemy za udany pokaz” i wychodzimy z teatru, który, owszem, zachwyca, ale jak Bożonarodzeniowa szopka; owszem trwoży, ale jak cyrkowy popis. Jarmark cudów jest dla Audena metaforą nagle uświadamianej śmierci – to już wiemy. „Lecz co począć w razie spotkania – / W drodze od Czy do Owszem – potwora / O paszczę, której nie nasyci / Najpiękniejsza nawet metafora?”. Co począć, gdy dziecięca radość z jej grobowym rewersem przestanie już wystarczać publiczności Teatru Polskiego, zwłaszcza tej młodszej, traktującej teatr poważnie, często jako wehikuł indywidualnego rozwoju? Co począć, gdy ten i ów, ta i owa poczuć naraz, że urzekająca zabawa reżysera nazbyt się już wydłużyła i czas porzucić ów piękny, baśniowy świat, w którym nie ma miejsca na prawdziwą Dojrzałość?

Kiedy usłyszałem, że kolejnym przedstawieniem Kiliana będzie *Burza*, wyobraziłem sobie Prospera przechadzającego się po scenie „Polskiego” w olśniewającym płaszczu czarodzieja i spiczastej czapce wyklejonej brokatem. Podobno zresztą właśnie tak wyglądał pierwszy projekt jego kostiumu... Kilian długo reżyserował swoją *Burzę*, wiadomo już jednak, że dużą część tego czasu zajęło mu destruowanie własnych wyobrażeń o teatrze. Nie, jego nowa premiera – realizowana zresztą w bardzo trudnym momencie, pod ogromnym ciśnieniem pochwał, jakimi obsypano spektakl Warlikowskiego – nie jest jeszcze rewolucją. To dopiero zapowiedź artystycznego przełomu, który zdaje się przebiegać jakby pod dyktando samego Audena...

p r z e d s t a w i e n i a

Nie ma wątpliwości, że Prospero Kiliana jest przede wszystkim reżyserem. Oto widzimy go w pierwszej scenie przedstawienia, jak za pomocą szamańskich gestów – ten był król w łachmanach rozbitka – rozpętuje burzę. Burzę stworzoną siłami kilkunastu maszynistów i Ariela, który z zapamiętaniem kręci korbą bębna do wytwarzania zawieruchy. Giorgio Strehler w swojej pamiętnej inscenizacji *Burzy* ustawił taki bęben w odsłoniętej dla wzroku publiczności kulisie, Kilian – wielokrotnie cytując włoskiego reżysera – wyciągnął to diabelskie urządzenie na sam front. Teatr cudów zamienił tym samym w zabawę teatralnymi cudami, a to różnica. Widać wyraźnie, jak radość z uruchamiania oszałamiającej maszyny scenicznej zamienia się w tym przedstawieniu w coraz bardziej melancholijną grę cytatami i efektami, których dostarcza tradycja teatralna i współczesna technika. Kilian udowadnia wręcz, że nieobca jest mu sztuka teatralnego postmodernizmu! Wielką scenę Polskiego zabudowuje oszczędnie, wręcz ascetycznie, wciąż gając na świeżo wyszlifowane deski ogromne drewniane bale, jednocześnie tylną ścianę teatralnego pudła zamienia w ekran, na którym przelewać się będzie komputerowo wygenerowane morze. Pod elektronicznym niebem przepłynie w pewnym momencie czarny fortepian...

Tak, Kilian nadal potrafi robić takie sztuczki, ale czy rzeczywiście chce? Czy nie towarzyszy mu to samo rozczarowanie pustką teatralnego efektu, jakiej doświadcza jego Prospero?

Wypożyczony w teatralny scenariusz – jego „magiczną” księgę – organizuje Prospero swój wielki spektakl sądu, pojednania i przemiany, wyraźnie jednak wątpiąc, by sztuka mogła sprostać temu zadaniu. Niby nad wszystkim panuje, niby jest aktywny i zdecydowany, ale przecież błaznuje, drwiącym grymasem uśmiechu maskując prawdziwy ból. Wspomagany przez pięknego

i melancholijnego Ariela o nieco „matrixowych” ruchach, zrozumie w końcu, że będzie musiał złamać swoją magiczną pałeczkę, scenariusz sztuki wrzucić do morza, a potem wsiąść na statek, by reszta mogła dokonać się w nim – i w nas – na ruinie teatru złudzeń. Prospero Kiliana nie wierzy w moc teatru, ale rozumie sens spektaklu, który rozgrywa się tu ze względu na niego i jest próbą dorosłości. „Czy nauczę się kiedyś cierpieć / Nie żartując z cierpienia i nie mówiąc o nim ironicznie?” – zdaje się pytać słowami Audenowskiego bohatera. Nie jest przegrany – jest świadomy.

Podobnie Kilian, który coraz konsekwentniej odsłania nam kulisy swojego przedstawienia, podnosi sztankiety i płóciennę zastawki. Świat jego bohaterów staje się w pewnym momencie niepokojąco sztuczny, oni sami podczas finałowego spotkania przed chatą Prospera przypominają kukły. Przedstawienie rozpada się, w czym bardzo pomogli Kilianowi aktorzy grający Alonza, Sebastiana, Antonia i Gonzala – artyści z coraz rzadziej spotykaną ekspresją ludzi zaklętych w pień. Powiedzmy to wprost: grupa królewska w spektaklu Kiliana prawie nie istnieje. Aktorzy z pierwszego planu *Burzy* – zwłaszcza skupiony Olgierd Łukaszewicz i tajemnicza Małgorzata Lipmann – są świetni, ale chwilami grają jak do ściany... W ostatniej scenie spektaklu zupełnie dosłownie. Oto bowiem pudło Teatru Polskiego ukazuje nagle swoją czarną głębię i właśnie na tle tej przerażającej dziury wypowie Prospero swój finałowy monolog człowieka dojrzałego, promiennym uśmiechem żegnając nas – i teatralną wyspę.

Czy w finale *Burzy* Kiliana mamy szansę usłyszeć owo „prawdziwe Słowo będące naszym jedynym *raison d'être*”, o którym mówi Audenowski Kaliban? Czy – zapytajmy jeszcze z naiwnością miłośników pięknych metafor – w „negatywnym obrazie Sądu”, jaki wyreżyserował dyrektor Polskiego, „możemy dostrzec pozytyw Zmi-

łowania”? Jednak nie. Tej konsekwentnie zrealizowanej, chwilami bardzo pięknej inscenizacji brakuje przecież wewnętrznej energii, takiej, którą w drugiej części spektaklu Grzegorzewskiego emanuje Jerzy Radziwiłowicz. Można powiedzieć, że mechanizm Kilianowego zegara – puszczony do przodu i wspak – działa bez zarzutu, ale kukłka milczy... Przede wszystkim z powodu tak nierównego aktorstwa. Pewne jest jednak, że przed czarną dziurą teatru stanął nie tylko główny bohater *Burzy*, ale także jej reżyser i był to moment istotny. Niewykluczone bowiem, że po zrealizowaniu swego najnowszego spektaklu, niedawny autor kolorowych baśni przypomniał sobie słowa XX-wiecznego Prospera: „Osobliwe uczucie: / Jak gdybym od dnia narodzin był nieprzerwanie pijany / i Dziś po raz pierwszy – znieńacka i całkowicie – otrzeźwia!”.

Nieprzecenione skutki burzliwej pogody...

Teatr Rozmaitości w Warszawie: *BURZA* Williama Szekspira.
Przekład: Stanisław Barańczak
Reżyseria: Krzysztof Warlikowski,
scenografia: Małgorzata Szcześniak, muzyka: Paweł Mykietyn, reżyseria światel: Felice Ross.
Premiera 4 I 2003.

Teatr Polski w Warszawie: *BURZA* Williama Szekspira.
Przekład: Stanisław Barańczak.
Reżyseria: Jarosław Kilian, scenografia: Adam Kilian, muzyka: Abel Korzeniowski.
Premiera 8 III 2003.