

665



CZARNE SNY

JACEK SIERADZKI

KIEDY OSTATNI RAZ widzieli Państwo na scenie żywego elfa? Proszę nie wzruszać ramionami, pytanie nie jest tak głupie, jak wygląda. „Sen nocy letniej” to jedna z najpopularniejszych sztuk Szekspira na polskich scenach; w statystykach dwudziestowiecznych inscenizacji zajmuje bodaj drugie – po „Wieczorze Trzech Króli” – miejsce. Tylko po wojnie grano ją już z pół setki razy. Oglądaliśmy jednak najczęściej pogodną baśń dla dorosłych dzieci z rubasznym humorem, z konwencjonalnymi perypetiami miłosnymi, toczącą się w tajemniczym lesie pełnym duszków i na ateńskim dworze – też prosto z bajki. „Tradycje teatralne «Snu» są szczególnie nieznośne i to zarówno w swoim wzorcu klasycystycznym z kochankami w tunikach i marmurowymi schodami w tle, jak i w wariacie drugim: operowo-tułowo-łoskoczkowym” – pieklił się przed laty Jan Kott. „Teatry od dawna wystawiają «Sen» najchętniej jako bajkę Grimma. I może dlatego ostrość i brutalność sytuacji i dialogów zostaje na scenie całkowicie zatarta. [...] orszak Tytanii przedstawiony jest prawie zawsze w postaci skrzydlatych duszków podskakujących i ulatujących w powietrze, albo baleciku niemieckich krasnoludków.”

Można rzec, iż przynajmniej w zakresie tych pretensji Kott swego dopiął. W Polsce przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nikt chyba nie gra „Snu nocy letniej” jako romantycznej feerii. Żywego elfa na scenie nie uświadczysz ani pod postacią duszka w tryko-

cie, ani nawet niemieckiego krasnoludka. Reżyserzy widzą dziś we „Śnie” najczęściej antybaśń: gorzką, lecz nawet nie gniewną, masochistycznie ponurą; bywa w niej komizm, ale wszelka radość życia, żywość uczuć, pogodna beztroška jest z miejsca kwestionowana, podana w wątpliwość. W Warszawie szekspirowską komedię wystawił w tym sezonie Maciej Wojtyzsko, w Krakowie – Rudolf Ziolo, twórcy nader odmienni. A jednak ich spektakle w zaskakująco wielu punktach zdają się do siebie podobne. Kto wie, czy dekadenska melancholijka naszych czasów w podobieństwach tych nie odciska się wyraźniej niż gdziekolwiek indziej.

Weźmy wątek zakochanych. Jego punkt startu u Szekspira jest konwencjonalny jak w stu innych komediach. Dziewczyna i chłopak wyznali sobie miłość, ale względami ojca cieszy się rywal. Młodzi uciekają z miasta. Rywal biegnie za nimi, a jego śladem podąża jeszcze jedna dziewczyna, zakochana w nim i odrzucona. Oto są w lesie, w samym środku letniej nocy. Powinni zamienić słodkie słówka w czyn – ale nie bardzo umieją. On się na mchu przybliża, ona mu wygłasza mowę o przyzwoitości. Byliby, zdaje się, przepędzili swoje pierwsze sam na sam w klasztornej nieomal cnoty – gdyby nie interwencja Puka. Który co prawda przez pomyłkę (?) namaszcza lubczykiem oczy obu kawalerów i jeszcze kieruje ich zaloty tudzież rywalizację ku drugiej, odrzuconej dotąd dziewczynie – ale tak czy inaczej, proces miłosnej inicjacji rusza z miejsca.

Tak to jest napisane. Tymczasem w obydwu kwartetach miłosnych – i warszawskim, i krakowskim – ta właśnie struna: temat inicjacji, brzęczy pustym dźwiękiem. Młodzi wędrowcy z ateńskiego lasu pozbawieni są wszelkiej świeżości przeżyć, dreszczu podniecenia, naiwnego lęku, zaciekawienia przeplecionego z obawą; także zazdrość, pierwsze upokorzenia miłosne są tu blade i sztywne. Rytm wiersza nie służy szczerości, lecz konwencjonalizuje, więzi w klatce retoryki. Kott by może winą za to obarczył samego Szekspira; w jego interpretacji „Snu” kochankowie są z założenia niezindywidualizowani, wymienni, następuje „redukcja postaci do miłosnych partnerów”. Ale i w funkcji miłosnych partnerów są tu pasywni i drętwi; nie sposób dostrzec w nich śladu drzemających namiętności, które by Puk, wodzirej orgii, mógł tylko odkrywać, uruchamiać. Swoją temperament ujawniają mechanicznymi, zewnętrznymi sposobami,

jak z farsy: kopią się po tyłkach (dziewczyny), przybierają bojowe postawy z wschodnich walk (chłopcy), przepychają się i przewracają. W końcu wpadają w tę letnią, leśną noc jak bezwolne kołki. I tylko przebudzenie mają dotkliwe: z kłosem (Warszawa), z całkowitym zamętem myśli (Kraków).

Wojtyzsko obsadził w rolach dziewczyn studentki PWST. Ziolo miał do dyspozycji kwartet znakomity, sprawdzony już w Starym Teatrze. Nie bardzo mi się chce wierzyć, że obydwaj nie potrafiliby na próbach wydobyć świeżości uczuć. Zatem: albo nie chcieli, albo nie szło. Jakkolwiek było, rezygnacja ta waży bardzo mocno na kształcie obydwu inscenizacji. „Sen nocy letniej” w całej swojej polifonii wątków jest przecież opowieścią o rozdzielczaniu uczuć. Gorzką opowieścią: młodzi, przeszedłszy próg dorosłości, uciekają skwapliwie i grzecznie pod kłosem sztywnego, dworskiego konwenansu. Szekspir przedstawia tę rejteradę w kapitalnym, brutalnym skrócie dramatycznym – i goryczkę tego obrazka obydwaj spektakle wyraziście wydobywają. Aliści, gdy się okazuje, że w gruncie rzeczy nie było czego rozdzielczać, bo uczucia młodych prezentują się nader rachitycznie, bo ich serca zdają się pustawe – cóż wtedy mówić o goryczce? Cały świat „Snu” jednolicie czernieje. Taki był zamysł?

Teraz królestwo elfów. W Warszawie sprawa wrażenie, co tu dużo mówić, plastycznej tandety; ubranie świty Tytanii w błyszczące, długie współczesne płaszcze nie jest z pewnością pomysłem na miarę talentu Barbary Hanickiej. Oberon Jana Peszka i Puk Krzysztofa Globisza mają w sobie całe pokłady pobłażliwości dla nieporadnych, bezsilnych śmiertelnych. Lubią także bawić się sobą, swą mocą, akrobacjami i huśtawkami, teatralnym patosem zakłęk. Ich autoironia mocno jednak podszta jest cynizmem.

Tytania – królowa elfów zmuszona czarami do pokochania osła. Joanna Szczepkowska w Powszechnym nie jest ani przez chwilę śmieszna w swych założeniach do potwora. Przeciwnie, jej upoko-

wienia budzą zażenowanie nawet sprawcy całej awantury: Oberona. W czarnym śnie Wojtyzski wszelka miłość jest poniżająca, obrzydliwa i potworna. Tytania ze Starego, Agnieszki Mandat, nie przywiązuje wagi do tej przygody. Patrzy, wyzwolona już z czarów, na osiłka z osłimi uszami i berecikami pomiędzy nimi. Nadałby się jej do orszaku. Do bestiarium, w którym jest i duszek, i nimfетка, transwestyta, operowa diva i przezabawny struś. Całe to towarzystwo żyje w ciasnych przestrzeniach wykrawanych przez Andrzeja Witkowskiego prostokątami białych ekranów z całkowitej czerni: żyje, tańczy, kopuluje, znika. Pomiedzy nich, w krótkiej sekwencji pomieszania światów Puk wprowadza naszych bladawych zakochanych: na orgię bardziej oniryczną niż namiętną.

Widowisko o Priamie i Tyzbe, komiczne interludium ateńskich rzemieślników. W Warszawie stało się burleską samą dla siebie, komediowym popisem (sprzyja takiemu separatyzmowi fura żartów, jaką napakował w tę scenę Stanisław Barańczak). W Krakowie Piram Jerzego Grajka, Tyzbe Szymona Kuśmidra i komparsi ubrani w naiwniutki, z domowych sprzętów pozbierane kostiumy, z przejęciem i szczerze odgrywają nieudolną opowieść o miłości mitologicznych kochanków. Przez cały wieczór tylko w ich rymowanych dialogach nie znalazłoby się nawet okrucichów pustego konwenansu, nawet ziarna cynizmu. Ale też jedyną reakcją obserwatorów mogą być tu salwy śmiechu.

Wojna. Spektakl Rudolfa Zioly rozpoczyna się niemym exodusem: przez scenę idą maruderzy, uciekinierzy z tobołkami, kalecy. Fakt, ateński książę mówi gdzieś na początku komedii, że o swą żonę walczył mieczem, a teraz zaślubienie upokorzonej przyniesie kres potyczkom; nigdy jednak chyba nie inscenizowano tych słów tak ostentacyjnie. Po co reżyserowi ta wojna? Czy tylko po to, by zaprezentować jeszcze jeden przykład miłości opartej na poniżeniu?

Zróbmy dygresję i wycieczkę na drugi koniec Polski. W gdańskim Teatrze Wybrzeże Krzysztof Babicki wystawił „Antoniusza i Kleopatę” we współczesnym sztafażu. Na scenie znalazł się buduar, barek i pokład samolotu; pretendenci do tronu rzymskich cesarzy z dyplomatkami w dłoniach prowadzili szekspirowskie dialogi w manierze polityków przed ka-

merą. A centralną sceną spektaklu też była wojna: długi, sylwetkowy pochód uciekinierów. Spektakl okazał się artystycznie niefortunny zarówno przez łamańce obsadowe (misiowaty Stanisław Michalski i blondwłosa zimnonudna Ewa Kasprzyk jako najślynniejsi kochankowie starożytnego świata to już doprawdy nadmiar reżyserskiej perwersji), jak i przez publicystyczną, płaską dosłowność całego pomysłu. Niemniej nie sposób lekceważyć tej koincydencji nawet jeśli przyjmujemy, że to, co dla Babickiego było wytrychem do całego przedstawienia, dla Zioly jest tylko szczegółem tła (ale szczegółem ważnym). Być może nie da się mówić o dekadenskiej melancholii naszych czasów, która zabija świeżość uczuć, bez umieszczenia w tle jednego z tych obrazów ludzkiego cierpienia, jakie przecież dzień w dzień przenikają z telewizyjnych ekranów do naszej podświadomości. I nie da się także pominąć wizerunku współczesnych dworów politycznych: scynicznialnych, butnych i chamskich.

We „Śnie” Zioly jest też sekwencja na ten temat. Już po wszystkich szaleństwach letniej nocy, po orgii, po wszelkich psotach Puka, po gwałtownej inicjacji młodych i po superkonwencjonalnym zwieńczeniu tego wszystkiego przed małżeńskim ołtarzem – książę ze swą żoną zasiada w teatralnych fotelach na środku sceny, aby beztroško bawić się występami podanych. Ze złośliwą pasją Ziolo ilustruje zachowanie tego pożał-się-Boże establishmentu w eleganckich garniturach, wieczorowych sukniach i upiornie ciasnych pantoflach (które się zdejmują pod krzesłem). Te protekcyjne uściski dłoni, uniżone dowcipkowanie, ten bijący z twarzy samozachwyt i pogardliwe docinki pod adresem przejętych występem rzemieśl-

ników. Te chamskie maniery z najwyższym trudem przykrywane prowincjonalną elegancją. A nasi młodzi zakochani, którzy przed chwilą mieli szansę – nawet jeśli niepewną – na autentyczność, idealnie wtapiają się w to życie: rozflirtowani, rozchichotani, konwencjonalni.

Na proscenium trwa opowieść o Priamie i Tyzbe. Komiczna, ale jeszcze bardziej, żałośniej komiczni są jej nadęci widzowie. Zasiadający w fotelach, notabene bliźniaczych do naszych, na widowni Starego Teatru; ot, szpileczka, wcale nie tak drobna. A potem przychodzą elfy, Puk spomiedzy rzędów krzesel mówi finałowe pozdrowienie publiczności, ciepłe i sympatyczne, ale przecież pamięta się wciąż jego psoty. I otwiera okno na plac Szczepański, skąd słychać gwar miasta. Wielopiętrowy, bogaty robi się nagle ten teatr. A jego czerń – wygląda na to, że nieunikniona w tym naszym nowym fin-de-siecle'u – staje się poetycko rozmięgotana, chociaż na zwiewne duszki ze starych feerii definitywnie nie ma tu już miejsca.

William Shakespeare: SEN NOCY LETNIEJ. Przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria: Maciej Wojtyzsko, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Zbigniew Karnecki, premiera w Teatrze Powszechnym w Warszawie 15 listopada 1991; przekład: Stanisław Barańczak i Konstanty Ildefons Gałczyński, reżyseria: Rudolf Ziolo, scenografia: Andrzej Witkowski, plastyka ruchu scenicznego: Agnieszka Łaska, premiera w Starym Teatrze w Krakowie 7 marca 1992 roku; ANTONIUSZ I KLEOPATRA, przekład: Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, reżyseria: Krzysztof Babicki, scenografia: Juka Luhala, kostiumy: Anna Maria Rachel, muzyka: Stanisław Radwan, premiera w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku 16 lutego 1992.