Didaskalia Gazeta Teatralna
Kraków
04-2012
DM. / Nr 4
665
17

DOROTA JARZĄBEK-WASYL

ATRIUM SPRAW BIZOŃSKICH

Teatr Narodowy w Warszawie
Cyprian Kamil Norwid
AKTOR
reżyseria: Michał Zadara, scenografia: Robert Rumas,
kostiumy: Julia Kornacka, muzyka: Dominik Strycharski,
reżyseria światła: Artur Sienicki,
praca nad słowem: Grażyna Matuszkiewicz,
premiera: 4 lutego 2012

Pierwsza scena Norwidowskiego *Aktora*[1] jest nieśpieszna i enigmatyczna: anonimowi goście kawiarni przypatrują się sobie zza stolików. „Teatralna kawiarnia ma w sobie coś kulis – / Każdy jest on, a nie on…" . W spektaklu Michała Zadary takiemu początkowi odpowiada szereg niewiadomych przerzuconych na widza: niepewność, jak zabrzmi na scenie

Modest Ruciński; fot. Krzysztof Bieliński

poezja Norwida, niejasność aranżacji przestrzennej, w którą wkraczamy, nieoczywisty status postaci. W pierwszej chwili może się wydawać, że sceny nie ma. Spiętrzona widownia zajmuje większą część sali na Wierzbowej, do dyspozycji aktorów pozostaje wąski przesmyk pod ścianami. Te same drzwi służą widzom i wykonawcom. W jednym z kątów odwzorowano recepcję hostelu z zegarami wskazującymi czas w Tokio i Nowym Jorku oraz Otwocku. Ciasno, przaśnie, nudno i cicho. W bezokiennej przestrzeni nie ma miejsca na oddech, a wiersz potrzebuje oddechu. Po chwili grupa maszynistów obróci widownię o sto osiemdziesiąt stopni, twarzą do dwupoziomowej, mile zagraconej kawiarni. Złudzenie, że siedzimy w rzeczywistym lokalu na tyłach Teatru Narodowego jest niemal zupełne. Widziany od środka szyld zajazdu „Pod Jeleniem", pęknięta neonowa reklama, w której ktoś ukrył czapkę, okno kawiarni, przez które widać przerwę na papierosa na tle warszawskiego biurowca – składają się na grę w odwzorowanie szczegółów. Willę Jerzego (dziewięćdziesiąt stopni od kawiarni) zapełnią z kolei cytaty malarskie: naturalnej wielkości fotokopie XIX-wiecznych płócien wprost z galerii w Sukiennicach. Pierwszym wrażeniem ze spektaklu Michała Zadary jest więc zatopienie w hiperrealistycznej scenerii, która zadziwia i zbija z tropu. Stajemy przed nią jak obserwator przed witrynami na obrazach Hoppera, uderzeni drobiazgowym mimetyzmem i druzgoczącą pustką zarazem. Zabrakło tylko Hopperowskiego miękkiego światła, kanalizującego niepokój i tajemnicę. Co tu robi wiersz Norwida, z jego wyrafinowanymi karkołomnymi spiętrzeniami słów-idei? Zderzony z reprodukcją w skali jeden do jednego, Norwidowski trzynastozgłoskowiec nie wydaje się bardziej współczesny, choć niewątpliwie przyszpilony został do konkretnych sytuacyjnych znaczeń. Najważniejsze na początku wydaje się jednak pytanie: kim, w tak ukonkretnionej i gęsto zabudowanej przestrzeni, staną się bohaterowie *Aktora*.

Cała rzecz w tym, że bardzo trudno na to odpowiedzieć. Problematyczność miejsca i roli społecznej człowieka jest również przewodnim tematem samego dramatu. Na przecięciu dwóch epok: odchodzącej romantycznej formacji oraz nowego wieku finansowych spekulacji tkwi garstka osób różnych profesji i pokoleń. Po jednej stronie arystokracja (Jerzy, Erazm, Filemon), po drugiej – drobni dorobkiewicze, podchodzący do interesów z rozsądkiem i sprytem (familia Bizońskich). Jednych i drugich wyróżnia określony zasób gestów i myśli, sposób bycia, noszenia ubioru, laski, kapelusza, nawet rewolweru. Mimo pozornej fraternizacji, granice wciąż są przestrzegane. Ryzyko deklasacji i utraty szlacheckiego honoru wciąż niepokoi hrabiowskich i książęcych synów, a przyjaźnie z aktorami, jak i z wdowami bankierów, pachną skandalem. Przejście z jednej grupy do drugiej nabiera posmaku zdrady albo niestosowności, o czym przekonał się, najdziwniej potraktowany przez fortunę, bohater dramatu – Werner. Niegdyś nauczyciel, teraz, z racji wygranej na loterii, finansowy potentat, znalazł się poza jakąkolwiek sferą. Aktor Pszonk-kin również nie przystaje do żadnej z zarysowanych grup, choć jako najbieglejszy użytkownik obowiązującego *savoir-vivre'u*, mistrz mimikry, pozwala sobie na zmianę wcieleń i podszywanie się, pod kogo zechce. Norwid zobaczył w nim reprezentanta inteligencji, wnoszącej kapitał umysłowych i artystycznych zdolności w zaskorupiałe społeczeństwo. Jeśli prawdą jest, że Pszonk-kin jest portretem Bogumiła Dawisona, napastowanego w kraju za żydowskie korzenie wybitnego aktora połowy XIX wieku, to postać ta nabiera jeszcze głębszego wymiaru. Schyłek romantycznego świata wyznaczają kariery dwoistych i przy tym żarliwych ludzi: uczonego aktora z piętnem *personae non gratae* oraz sentymentalnego, anachronicznego guwernera, nobilitowanego przez loterię. Przyszłość, czyli wiek przemysłowy, należy jednak do kategorii trzeciej: trzeźwych i sprytnych nuworyszy, którym Norwid przydaje cech złowrogiego błazeństwa.

Nie mniej ważny jest motyw krachu finansowego, które to doświadczenie wydaje się łączyć nas z klimatem Norwidowskiej dramy. Jeśli jednak dziś bankructwo zyskuje rezonans polityczny i globalistyczny (upadku gospodarki państwa, koncernu, banku), u Norwida funkcjonuje jako perypetia odsłaniająca rozdarcie stanowego społeczeństwa, w którym znaleźli się obok siebie hrabia bez fortuny, hotelarz z ambicjami, guwerner-milioner i sławny aktor. Krach finansowy to w *Aktorze* nie tyle sensacyjna anegdota, ile metafora pękniętego od wewnątrz, przeszywanego tektonicznymi wstrząsami społeczeństwa. Nie chodzi o bankructwo *sensu stricto*, lecz wyobrażenie wewnętrznej katastrofy, polegającej na utracie (i odzyskaniu) racji bytu, skóry, jestestwa, osobowości społecznej.

Co z tej dziwnej mieszanki osób i zdarzeń zostało w inscenizacji *Aktora*? Społeczna stratyfikacja bohaterów ulega przekomponowaniu, ale dzieje się to w sposób pobieżny, niekonsekwentny, nieczytelny w intencji. W kawiarni przy teatrze przesiaduje sympatyczna, buńczuczna współczesna młodzież aktorska (obok bezdomnego w ortalionowym dresie, smutnego kelnera oraz patrycjuszowskiego Wernera) i nie wiedzieć, dlaczego dywaguje o aparycji baronów. Mówi się o czystej krwi hrabiach, ale zachowania tych ostatnich zdają się niearystokratyczne, krzykliwe, momentami minoderyjne. W zamku Sfinks mieszkają raczej bohaterowie *Dynastii* niż przedstawiciele rodu szlacheckiego. Ich tragedia jest wobec tego z gatunku opery mydlanej. Chłopiec na posyłki ma cechy naburmuszonego osiłka, który, jakimś trafem, usługuje w zamku. Nikt nie jest tym, za kogo się podaje: ani hrabia, ani sługa. Każdy mógłby być kimś innym, bo niedbałość formy międzyludzkiego obcowania na to pozwala. Trudno uwierzyć w dramat utraconego hrabiostwa, w zmianę zawodu równą kastowej zdradzie, skoro role są płynne, raczej umowne i mało wyrafinowane. Jerzy (Oskar Hamerski) miota się choć nie wie, że na próżno. Jego popłoch i gorączka ocierają się o komizm, a autoironia natychmiast zamienia się w dobroduszne aparty. Gorączkowa szamotanina bohatera traci sens poważnej rozprawy, nabiera konturów marionetkowych. Hamletowskie „być albo nie być" staje się niewdzięczną deklamacją w dekoracjach podupadłego hostelu.

Za tym wszystkim idzie radykalna zmiana tonacji dramatu: to, co Norwid wyodrębniał jako wielkie serio, przeszło w farsę. Śmieszność, która była po stronie typów takich jak Bizoński, Nicka (modystka hrabianki) czy nawet Werner, zaraża całą resztę bohaterów, włącznie z komedianckim, giętkim i odheroizowanym Pszonk-kinem (Arkadiusz Janeczek). Hrabia Jerzy i jego towarzysze stają się bohaterami farsy w tym sensie, że cała ich sceniczna obecność sprowadza się do zewnętrznych środków prowadzenia intrygi, do podrygów i min, kosztem słowa i jego niuansów. Idiom Norwidowskiej salonowej rozmowy zupełnie się zatarł, słowo finezyjne ustąpiło satyrze, także przecież obecnej w tekście, ale go nie monopolizującej. Być może problem polega na tym, że wobec zniknięcia z pejzażu społecznego arystokraty (rodu albo ducha), każda próba odtwarzania takiego typu współczesnymi jaskrawymi środkami będzie mimowolną parodią. Za to, nieoczekiwanie, na bohaterów pozytywnych wyrastają w przedstawieniu Werner, Potomski oraz Bizońscy. Werner (Marek Barbasiewicz) z elegancją i spokojem wygłasza rozwlekłe tyrady, które o dziwo, nie nudzą, ale zaskakują retorycznym porządkiem. Baron Erazm Potomski (Mateusz Rusin) z męczeństwem broni przyziemnych inwestycji i projektów hodowlanych. Jest Prometeuszem agronomii. Felcia (Wiktoria Gorodeckaja) poruszająca się z leniwą gracją, pozornie bezmyślna, a w istocie piekielnie skuteczna w działaniu, oraz jej niechlujny i rozmamłany tata Bizoński (Waldemar Kownacki) – mają tę przewagę nad arystokratami, że są… boleśnie prawdziwi. Wszystko to wiele mówi o ewolucji naszego społeczeństwa, lecz mówi przypadkiem, mimochodem, poprzez zgrzyty i niespójności, którym podlega materia spektaklu. Przebiegającą w niej degradację oryginału można by przedstawić następująco: przeniesione we współczesne realia dylematy Jerzego stały się (w niezamierzony sposób) groteskowe, a pospolite i błazeńskie zachowania figur komicznych dramatu okazały się naturalne i oswojone. Ani temu pierwszemu współczuć, ani z tych drugich się śmiać.

W ciągu półtora wieku od powstania dramatu zniknęła, tkwiąca w tytule Norwidowskiego tekstu, dwuznaczna aura bycia aktorem. Teatralność życia stała się aksjomatem i powszechnikiem, a kariera aktorska – jednym z bardziej pożądanych sposobów samorealizacji. Ta nieuchronna zmiana obyczajów, choć wiadoma widzom, nie przenika do przedstawienia, nie niepokoi postaci działających wedle starych schematów nałożonych na nowe ubiory. Pszonkkin rozsiewa aurę gorszyciela panien i matron – niewinną arlekinadą. Od tego nastroju odcina się ostatni w spektaklu obraz, w którym wszystkie postaci znajdą się w obsadzie benefisowego *Hamleta*. Z prowizorycznego *status quo* arystokratów i plebejuszy, bohaterowie przenikają do teatru jako członkowie trupy aktorskiej, realni i zabiegani. Problem w tym, że nie wiadomo, na czym wobec tego polegały ofiara i eksces Jerzego, których sednem było zostanie aktorem właśnie – wbrew ludziom, rodzinie, światu. Finałowa parabaza zgrabnie wieńczy spektakl, ale nie pomaga wybrnąć z zastawionych na początku sideł.

Niewątpliwą zasługą Michała Zadary jest to, że nie bał się przypomnieć dramatu Norwida oraz że wystawił go w całości, nie roniąc niemal żadnego słowa. Inna rzecz, że usidlone przez rzeczy i sytuacje słowo to zatraciło metaforyczność. Zabłysły satyryczne, komiczne tony (bonmoty o Polakach i ich narodowych wadach), ale znikł wymiar filozoficzny i liryczny dramatu. Można jako przykład wskazać na toczącą się w pierwszym akcie rozmowę Felci i chłopca o zanieczyszczającej stół kropli: łzy, deszczu, potu. Ten mikroskopijny motyw jest przykładem autorskiej ironii (zetknięcie rzeczy wielkich i małych, zmącenie percepcji), pociąga za sobą także refleksję etyczną i estetyczną. W dialogu o atomie, plamce wody tkwi apel o mikroobserwację człowieka oraz postawę zrozumienia, jeśli nie współczucia dla bytów przypadkowych i rzeczy niemieszczących się w normie czystości, schludności, sterylności, racjonalności. Tymczasem na scenie liryczne dywagacje nad kroplą zamieniają się w pustą gadaninę o przedmiocie zgoła obojętnym. Rozsierdzenie Felci wygrywa z metaforą, sytuacja pożera parabolę. Ściągnięty na poziom dosłowności i uwięziony w hiperrealizmie język Norwida traci dźwięczność poetycką i intelektualną, jest tylko narzędziem intrygi, a nie myślenia.

O inscenizacji Michała Zadary można powiedzieć, że „jest w sztuce rzemiosło", ale chciałoby się czegoś więcej: dyskusji z tym, co w *Aktorze* zadane do myślenia, co żywe i co martwe, co widoczne i niewidoczne, dźwięczne i głuche. ■

[1] Norwid opracowywał *Aktora* dwukrotnie. Z pierwszej wersji dramatu z 1862 roku, zdekompletowanej przez samego autora, zachował się niewielki fragment wraz z epodem, druga redakcja (z 1867), rozbudowana objętościowo i fabularnie nie doczekała się zakończenia. Tradycyjnie więc pisząc o *Aktorze* historycy literatury mają na myśli *Aktora II*, którego luki uzupełniają reliktami pierwszej redakcji. Podobnie postąpił Michał Zadara w najnowszej inscenizacji.

MARIA PRUSSAK

ZADARA CZYTA NORWIDA

W *Aktorze* Cypriana Norwida, zrealizowanym przez Michała Zadarę w Teatrze Narodowym na Scenie przy Wierzbowej, czytanie tekstu wydaje mi się sprawą podstawową. Gdyby ulec pierwszemu odruchowi, można by uznać, że reżyser czyta Norwida tak, jak Jerzy Stempowski Fredrę. Stempowski wydobywał bezmyślną i pełną samozadowolenia, aż groźną trywialność bohaterów *Pana Jowialskiego*, ale ignorował kunszt wierszowanego dialogu. Zadara inaczej, nie lekceważy formy wiersza, po prostu nie wspina się na palce, żeby jej dorównać, co może sprawiać wrażenie, że obniża tonację, trywializuje postaci. Pokazuje miałkich ludzi uwikłanych w miałkie interesy, z pozoru tak miałkich, że nie jesteśmy w stanie przejąć się ruiną hrabiego Jerzego, która doprowadzi do życiowej katastrofy całą jego rodzinę. Nie odbierzemy jako upokorzenia tego, że jedynym sposobem, w jaki hrabia będzie umiał zarobić (niemałe przecież) pieniądze, jest aktorstwo. O jego amatorskim graniu i o przymiarkach do roli Hamleta mówi się przecież już w pierwszej scenie spektaklu, podobnie jak o wielkim talencie Gotarda Pszonkkina. Nie perypetia jest dla reżysera głównym tematem realizowanego przedstawienia. A i miałkość bardzo szybko okaże się powierzchowna i złudna, bo ma tu raczej ostrzegać widzów przed nazbyt pochopnym wydawaniem sądów.

Zadara szuka odpowiedników osób i zdarzeń w realiach współczesnego świata, ale podobnie jak poeta, gromadzi pozory, myli tropy. Sceniczna kawiarnia teatralna, co wszyscy widzowie przedstawienia z radością spostrzegli, do złudzenia przypomina kawiarnię Antrakt, znajdującą się na tyłach Teatru Wielkiego. Nawet widok z jej okien wiernie odtwarza biurowiec Metropolitan, widziany z perspektywy kawiarni, nie z okien sceny na Wierzbowej. Gdzie jednak znaleźć żyjącą nowinami stację kolei podmiejskiej, z niewielkim hotelikiem i przyzwoitą knajpką? Nie ma jej w Otwocku, choć wiszące na ścianach zegary pokazują czas otwocki i czas miejscowości, w których rozstrzygają się losy światowych finansów. Dziwnie się te czasy rozjeżdżają, różni je nie tylko geograficzna odległość, ale i coś jeszcze. Może rytm życia, może staropolskie rozlewne gawędziarstwo pana Bizońskiego, właściciela hotelu „Pod Jeleniem", może zagubienie bohaterów, które ma przysłonić ich gorączkowa krzątanina? Zimna, nieprzytulna abstrakcja cechuje podmiejską willę, do której hrabia sprowadził matkę i siostrę. Stłoczono w niej groteskowo wielkie – rozmiarem i ceną – dzieła światowego i polskiego malarstwa różnych epok, zgromadzone przez rodzinę w zabytkowym zamku, który trzeba było opuścić. Wypełniają całą przestrzeń tak, że nawet nie ma gdzie przysiąść – w salonie jest tylko jeden rozkładany fotel. Nawet wtedy, kiedy po sprzedaniu obrazów salon opustoszeje, będzie można najwyżej gdzieś przycupnąć, jak Eliza, siostra Hrabiego, która w taki dosłowny sposób traci jakikolwiek punkt oparcia.

Rozmieszczone na obrzeżach okrągłej przestrzeni teatralnej miejsca akcji otaczają widownię, są na zewnątrz. Świat przedstawienia wydaje się w ciągłym ruchu, ale to ruch pokazany przewrotnie. To my, widzowie, posadzeni pośrodku, jesteśmy jak marionetki nieustannie obracani, żebyśmy mogli dostrzec kolejne wydarzenia, przenoszące się z jednego wnętrza do innego. To my musimy nadążyć za akcją i oglądamy się, czy za naszymi plecami nie dzieje się coś ważnego. Przy okazji dostrzegamy usamodzielniające się fragmenty dekoracji, zatrzymane pomiędzy kolejnymi scenami postacie.

Reżyser nie wspina się na palce, żeby zacząć rozmowę ze świetnym poetą. Stoi mocno na ziemi, wypatrując tego, co dzieje się wokół niego, tak samo zresztą, jak Norwid. I, o dziwo, z tej perspektywy widzą świat bardzo podobny, choć od czasu napisania dramatu minęło sto pięćdziesiąt lat. Ryszarda Czepulis-Rastenis, badaczka dziejów inteligencji polskiej, pisząc o pochodzeniu społecznym aktorów w pierwszej połowie XIX wieku, cytowała pamiętnik z epoki: „Bywało też, iż do «trupy» trafiał zrujnowany hrabia «zrodzony w dostatkach, wykołysany w batystowych pieluszkach», lecz, jak się zdaje, arystokratyczny rodowód nie stwarzał w tym zawodzie uprzywilejowanych szans życiowych"[1]. Norwid jest w swoich obserwacjach bardzo przenikliwy i konkretny. I bardzo dla bohatera swego dramatu łaskawy, skoro trafia on do trupy nie tylko sławnego, ale i wybitnego aktora, a przy tym swego szkolnego kolegi. Norwid też wie doskonale, jak bardzo wielowymiarowy jest świat. Szanując tę wielowymiarowość, reżyser ani przez moment nie próbuje być demaskatorski. Obserwuje swoich bohaterów, na chwilę nawet usiądzie z kieliszkiem w ręku przy opuszczonym stoliku w teatralnej kawiarni. Przypatruje się im i pozwala im grzęznąć w lawinie własnych słów, kunsztownych kalamburów i zgrabnych aforyzmów, aż nadto trafnie, choć przewrotnie, interpretujących sytuację, w jaką nieświadomie brną. Potrzeba puenty, błyskotliwej konwersacji nie opuszcza ich w żadnych okolicznościach. Trafność Norwidowych aforyzmów narzuca się

z wielką siłą czytelnikowi dramatu, który chętnie powtarzałby za Wernerem: „Im się zdaje trywialność... a to serio... kona!" (akt II, w. 528) i zapominał, że to bohater tak widzi świat, nie autor dramatu. Autor jest w tym utworze nielitościwie ironiczny, co nie znaczy – okrutny.

Postacie dramatu są uwięzione we własnych słowach, zagadują albo raczej zakłamują swoją nieporadność. Niewolnikiem własnego mówienia i własnej pozy jest nawet najuczciwszy spośród nich, były guwerner, dziś baron, Werner, bezradny poeta wygłaszający długie tyrady, które chciałby uczynić wielką poezją. Kiedy czyta się listy Norwida, zdumiewa sposób, w jaki wykorzystuje on język współczesnej finansjery w najrozmaitszych kontekstach. W *Aktorze* poeta podejmuje ten problem, sprawdza, jak język transakcji handlowych kształtuje stosunki międzyludzkie sprawiając, że ich najważniejszym elementem staje się strategia i gra. Gra samousprawiedliwiająca się, bo rzekomo wymuszana okolicznościami, jakie stwarza świat. Hrabia, bohater dramatu, ofiara losu, który powinien być szlachetnym rezonerem, okazuje się postacią najbardziej zakłamaną. Aktor Gotard Pszonk-kin nie jest po prostu przeciwieństwem tego uwikłanego w gry i udawanie światka, choć przygląda mu się sceptycznie i z dystansem. Też ma wiele cech gwiazdy kokietującej otoczenie, nawet ubranie, aksamitna marynarka, odróżnia go od innych. Kiedy jednak w towarzystwie podejmuje grę, robi to świadomie, żeby uzmysłowić rozmówcom ich prawdziwą sytuację.

Od czasu świetnego artykułu Zofii Stefanowskiej[2] nowoczesność Norwida często określa się za pomocą jego aforyzmu o wieku kupieckim i przemysłowym. Ta celna fraza, przenoszona w inne, najrozmaitsze konteksty, w gruncie rzeczy zasłania przenikliwość, z jaką poeta obserwował przemiany cywilizacyjne i próbował bilansować je pokazywaniem, co znajduje się na przeciwnej szali. Warto przytoczyć cały fragment listu do Magdaleny Łuszczewskiej, z którego pochodzą te słowa: „Wiek jest kupiecki i przemysłowy – ja zaś gościłem w Tyrze i Sydonie, bo w Ameryce Północnej – przyjmuję przeto i warunki kupieckie – ofiaruję więc w zamian i, skoro odbiorę rzeczy tudzież adres przesyłającej je osoby, poszlę w zamian obraz pęzla mego Melancholię przedstawujący"[3]. Norwid przemawia tu jak bohaterowie *Aktora*. O ileż jednak większą ma świadomość ironii sytuacji, w jakiej się znajduje. Z tej jego świadomości Michał Zadara wyciągnął zaskakujące teatralne konsekwencje.

Podobnych aforyzmów wiele można spotkać w kwestiach postaci dramatu, tak jakby nowa epoka, wiek nowy, ekonomski, serca-stwardzenie to były najważniejsze tematy ich rozmów. Po części tak jest, ponieważ to epokę obciążają odpowiedzialnością za to, po jakie środki sięgają, próbując jakoś ratować się w nieprzyjaznym świecie. Ten motyw powtarza się na wielu poziomach akcji dramatu. Główny węzeł wątłej intrygi rozpoznamy najpierw tylko jako przykład w błyskotliwej opowieści Gotarda o dwu rywalach konkurujących o rękę księżniczki. Bronią epoki, po którą sięgnie bardziej szlachetny (?), jest pomówienie, które jak błyskawica obiegnie cały świat, niszcząc po drodze życie wielu pojedynczych osób. Ale zaraz potem, w realnej replice tego zdarzenia, baron Erazm będzie desperacko próbował racjonalizować swoje niegodne postępowanie, powołując się na prawa realnego czasu. I choć wywód wydaje się logiczny, poczucie poniżenia już go nie opuści, podporządkuje go kaprysom Feli, właścicielki kawiarni, w tym przedstawieniu bezwzględnie wykorzystującej siłę swojej nowoczesnej kobiecości.

Kiedy Zadara czyta Norwida, wcale nie jest bardziej sarkastyczny niż poeta. Może tylko jego sarkazm wyraża się ostrzejszymi środkami, bo bohaterowie spektaklu odrzucili już konwenanse, które jeszcze temperowały reakcje bohaterów dramatu. Na oddzielne studium zasługiwałaby forma wiersza w tym utworze. Jej wyrafinowanie nie polega na kunsztowności mówienia, raczej na tym, jak wiele językowych poziomów poeta umiał włożyć w dialogi postaci. Tę wielopoziomowość, ironiczne autokomentarze, ale i chwile, w których udaje się powiedzieć coś naprawdę, teatr bardzo subtelnie wygrywa. Czasem więc jest w stanie obronić wewnętrzną prawdę postaci dzięki poezji, która przebija się przez skorupę pustych słów.

Widzów, usadzonych pośrodku, otacza dookoła świat wielowymiarowej gry i udawania. Poza przestrzenią gry, za odsłoniętymi oknami teatru z widokiem na Wierzbową i fragment Ogrodu Saskiego, toczy się inne życie. Kiedy spektakl zbliża się do finału, z przeciwnej strony, tam, gdzie była willa hrabiny, są już kulisy teatru i wąskie przejście na scenę, z której docierają odgłosy przedstawienia, hrabia Jerzy gra Hamleta. Reżyser połączył obie redakcje dramatu, dopowiedział puentę zachowaną tylko w pierwszej wersji. Dopowiedział jeszcze więcej. Wiek jest kupiecki i przemysłowy. Sztuka też stała się przedmiotem wymiany handlowej, ale nie przestała być sztuką, miejscem szukania prawdy. Profesjonalizm aktorstwa, świadomość sceny pozwalają uwolnić się od strategii póz i fałszu, które podporządkowały sobie „czasy realne". Za kulisami przedstawienia, którego nie widzimy, gromadzą się wszystkie, z wyjątkiem hrabiny i barona Erazma, postaci dramatu w kostiumach z *Hamleta*. Wszystkim reżyser pozwolił zakryć sztuczne kostiumy codziennego udawania prawdziwym kostiumem z prawdziwego teatru, wszystkim dał szansę odnalezienia się w innej, szerszej przestrzeni.

PS Czytanie Zadary, rzecz jasna, nie mogłoby się udać bez harmonijnego współdziałania całego zespołu uczestniczącego w tworzeniu spektaklu. ■

[1] R. Czepulis-Rastenis, *„Klassa umysłowa". Inteligencja Królestwa Polskiego 1832-1862*, Warszawa 1973, s. 184.

[2] Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] tejże, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993 (artykuł z 1968 roku).

[3] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. VIII, s. 346 (list z ok. 18 X 1860).