

26

Z „Burzą” Williama Szekspira jest podobnie, jak z wszystkimi zagadkami literackimi w rodzaju „Dziadów”, „Kordiana”, „Nieboskiej komedii”, podobnie, jak z największą zagadką literacką świata — „Hamletem”, a w pewnym sensie podobnie, jak z mityczną cyfrą „44”. Zagadka właściwie jest prosta: polega na możliwości budowania nieskończonej liczby interpretacji, i to interpretacji często z sobą sprzecznych, które wykluczają się nawzajem. Dramat Szekspira — ostatni z wielkich dzieł jego życia — traktowany jest najczęściej jako testament poetycki. Pisze o tym w programie do spek-

Krystyna Skuszancka sięgnęła po „Burzę” w momencie, gdy twórczość Szekspira przeżywa autentyczny renesans, renesans w sensie nowych interpretacji, nowych propozycji odczytania dramatów i komedii wielkiego twórcy. Wystarczy przypomnieć warszawskiego i krakowskiego „Hamleta”, nowohucką „Miarke za miarkę”. Przybywa teraz „Burza”, ukazana jako tragedia milczenia i bezsilności — w sensie filozoficznym i autobiograficznym, w sensie zrozumienia tragedii człowieka, który nie może porozumieć się z otaczającym go światem i w sensie tego, co nazywamy po prostu pesymizmem.

Powiem szczerze, że taka in-

Olgierd Jędrzejczyk

„Burza” w Nowej Hucie

taklu „Burzy” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie Jan Kott, podkreślając równocześnie, że jest to więcej może, niż testament poetycki, że jest to filozoficzna autobiografia. Już w tym stwierdzeniu zawarta jest część prawdy, która wydaje mi się oczywista i łatwo dostrzalna. Proszę: za jednym zamachem i testament poetycki, i filozoficzna autobiografia, a więc możliwość interpretacji scenicznych przeogromna, możliwość pomyłek — jeszcze większa. W sumie dzieło, które inspirowało twórców teatru bardzo „wielokierunkowo”.

Prospero — prawowity książę Mediolanu, przebywający na wygnaniu na bezludnej wyspie, mimo iż władza, dana mu nad siłami ziemskimi i nieziemskimi, pomogła do podgożenia poważnionych braci oraz do szczęśliwego mariażu jego córki, Mirandy z Ferdynandem — posiada gorczy wiedzy. Prospero w gruncie rzeczy zostaje w dalszym ciągu na bezludnej wyspie, mimo iż „Burza” mogłaby sugerować szczęśliwe i łagodne rozwiązanie konfliktów, wywołanych namietnościami ludzi i siłą niewidzialnych zastępów elfów, błotnych duchów i leśnych bożków.

Prospero mówi:

I rozpacz jeno została mi w końcu.

Monolog głównego bohatera „Burzy”, monolog z rzędu wielkich uniesień poetyckich — takich, jak Wielka Improvizacja, monolog Hamleta czy Konrada z „Wyzwolenia” — jest w gruncie rzeczy przyznaniem się do bezsily i smutku. Dramat twórcy, który zna czary i kierować umie duchami, a który równocześnie jest bezsilny wobec przemijania, wobec mocy, jakimi niedawno jeszcze kierował, jest dramatem dominującym, choć nie jedynym. Nie można się wyzwolnić w interpretacji „Burzy” z tego smutku i tego tragicznego poczucia przemijania.

interpretacja — jednostronna, niezwykle jednorodna nie bardzo mi odpowiada. Nie, nikt nie śmie żądać od reżysera, ażeby był niekonsekwentny i w jednym widowisku pokazywał te niekonsekwencje. Jest jednak w „Burzy” coś, co każe zastanowić się nad wielowarstwowym obrazem świata. W jednym tylko momencie Skuszancka i Szajna dostrzegli tę wielowarstwowość: wtedy, gdy przed zdumionymi rozbitkami zjeżdża z góry stół z jedzeniem — zupełnie, „jak prawdziwy”. Jest to jedyny moment przedstawienia, w którym twórcy zdecydowali się na rozbicie ściany, zbudowanej z poszarpanych, czerwonych strzępów materiału — tą drwiną plastyczną.

Aktorsko spektakl nowohucki nie wypadł również najlepiej. Jedynie trzy role: **JERZEGO PRZYBYLSKIEGO** (Prospero), **FRANCISZKA PIECZKI** (Antonio) i **WITOLDA PYRKOSZA** (Trynkulo) —

reprezentowały dobrą robotę artystyczną. Pozostali aktorzy, których pracy bynajmniej nie chcę lekceważyć, byli niestety rażąco słabo przygotowani do spektaklu. Wystarczy wspomnieć, że scena burzy, otwierająca przedstawienie, była zagrana bardzo słabo, aktorzy mówili niewyraźnie i przez to osłabiali efekt sceniczny ciekawie pomyślanego fragmentu. Wydaje mi się, że słabe opracowanie aktorskie dramatu Szekspira wynikało z „przekoncepcjonowania” utworu, który poza tym, że prezentuje takie czy inne wartości filozoficzne — jest utworem do grania przez żywych ludzi, z krwi i kości.

William Szekspir — „Burza”.
Przekład: Zofia Siwicka i Leon Ulrich. Reżyseria: Krystyna Skuszancka, współpraca dramaturgiczna: Jan Kott, scenografia: Józef Szajna, muzyka: Józef Bok.

Ludwik Flaszen

Prospero z cyklotronem

„Burza“ — obok „Hamleta“ — stanowi najbardziej niepokojące z dzieł Szekspira. Nie jest to studium namietności — jak „Otello“ uczucia — jak „Romeo i Julia“, manii — jak „Ryszard III“, kompleksu — jak „Koriolan“. Nie jest ukazaniem fatalności losu jednostkowego, jak tragedie; ani zachwytem dla rozigranej urody życia, jak komedie. W „Burzy“ sprawy rozgrywać się zdają w kategoriach epoki, ba, całego ludzkiego gatunku. Tekst roi się od maksym, dotyczących istoty rzeczywistości, a poszczególne postaci zdają się oznaczać sprawy ogólniejsze, niż ich los własny. „Burza“ aż prosi się o wykładnię przenośną, symboliczną, alegoryczną. Zachęca do niej i to, że dramat ów jest ostatnim przez Szekspira napisanym. I jak nie widzieć w nim ideowego testamentu największego dramata pisarza wszech czasów?

Toteż wokół „Burzy“ narosły interpretacje i komentarze; powstała legenda. Czym jest „Burza“? Pochwałą poezji i pierwiastka twórczego, który magią swą odmienia świat i w wyższą harmonię zespala sprzeczności? Moralitetem, gdzie zło zostaje naprawione przez chrześcijańską ideę skruchy i przebaczenia? Wyrazem trudnego triumfu ducha nad zwierzęcością, idei — nad naturą? Humanistycznym dramatem cywilizacji i natury wreszcie? Ow luz interpretacyjny, możliwość wielu tłumaczeń, jaką otwiera „Burza“, kusi nieustannie do tworzenia na jej temat mitów, z których każdy ma szansę prawdy. I ten jest prawdziwy, w którym przegląda się

jego współczesność. Szekspir bowiem kazał dzieć się tu rzeczom wśród współczesnych — tak do dziś — od czasu renesansu właśnie — istotnych dla naszej cywilizacji, że sama „Burza“ ma pojemność treściową mitu. I jakiegokolwiek dane konkretne wstawimy — rachunek się zgodzi.

No, może nie całkiem. Faktura dzieła, w drobnej przynajmniej części, „wysterczać“ będzie poza interpretację. Drażniąca bywa czasami legenda genialnego Szekspira, który już trzysta pięćdziesiąt lat temu wszystko wiedział. Pojemność interpretacyjna jego dzieł — podszeptuje jakiś Puk antykomentatorski — stąd może się bierze, że wielki stratfordczyk był nade wszystko fachmanem dramtopisarstwa? Dostarczycielem interesujących historyjek, zajmujących anegdot o przypadkach ludzkich — ku uciesze widzów, wedle przeznaczenia — gminnych lub dworskich? Zaś na marginesie tylko rzucał zarysy wielkich myśli, nieprzerobiony surowiec intelektualny, który interpretatorzy przerabiać mogą w nieskończoność, zgodnie z własnym ideowym zapotrzebowaniem? Tak więc, gdy interpretacja „Burzy“ osiągnie punkt krytyczny, i faktura jej wypowiedzi kapryśne postuszeństwo wszelkim „myślom przewodnim“, zostanie to: interesująca historyjka o księciu, wyzutyim z korony, seria egzotycznych przygód z udziałem sił nadprzyrodzonych, bań o sile w dochodzeniu sprawiedliwości.

Teatr nowohucki dokonał próby jeszcze jednego wypelnienia schematu „Burzy“ —

treściami współczesnymi. Wyścarczy Prospera potraktować jako uczonego, a pod jego magię podstawić wartość — „energia atomowa“, i nie skojarzeń snuje się wcale efektownie. „Burza“ staje się sztuką o cywilizacji i jej wartościach; wyraża dramat cywilizacji, której wartość moralna narazona jest na dwoistość. W takim ujęciu na czołowego współpartnera — i przeciwnika — Prosperowego wyrasta Kaliban. To on, ów odpowiednik człowieka jaskiniowego, żyjącego w biernym stanie natury, płaci wszystkie koszty cywilizacji. I taki będzie, jakim go ona ukształtuje. I czyż gorszy jest od owych książąt i dworaków, uwiktanych w zbrodnie dynastyczne? Prospero pozbawia go rządów na jego wyspie i czyni swoim niewolnikiem w imię cywilizacji, skażonej dwoistością moralną. Kaliban jest więc — jedyną obok Prospera — postacią tragiczną. Kaliban tragiczny stanowi zdobycz przedstawienia.

I zdobycz jego stanowi to, iż ze sztuki, dającej siłą tradycji i scenarii wiele powodów, by ześliznąć się w kolorową baśń — wydobyto akcenty dramatyczne, gorzkie. Prospero nie żegna widza z rezygnacją łagodną, lecz pełną niepokoju o dalsze losy świata, który przed chwilą naprawił.

A że baśń jest, i kolory, i egzotyczna historyjka — trudno. Tylko pewne partie sztuki da się podporządkować znaczeniom przenośnym; reszta musi pozostać tym, czym jest. Przedstawienie „Burzy“ o najwyższych nawet aspiracjach nie może chyba obuć się bez

rysy — między filozofią a sensacyjną anegdotką, barwnym widowiskiem. Szekspir był także — a może przede wszystkim? — pisarzem rozrywkowym.

Postacie szekspirowskie obrosły taką legendą, że każde wykonanie, jeśli nawet nie będzie poniżej roli, będzie na pewno poniżej legendy. Czy kiedykolwiek zadowoli kogoś Prospero? Albo Kaliban? Dość więc, jeśli J. Przybylski jest inteligentny i szlachetny w sylwetce i geście, a R. Kotas interesujący. Reszta zespołu, z M. Lutosławską jako Mirandą na czele wyrównana. W. Pyrkosz w roli Trynkula zgrabnie utrafił w styl bufonady szekspirowskiej, a para Sebastian—Antonio (W. Pawłowicz i F. Pieczka) sprawnie obnosiła swój cyniczny dionizizm. T. Luberadski jako Alonso — szlachetny, zaś Ariel W. Uziembło pełen wyrazu — nie wiadomo, jaki w tym, oprócz reżysera i scenografa, udział aktorki. Przedstawienie bez gwiazd — za to rzetelne.

Oprawa plastyczna Szajny niezawodna, jak zawsze; tym razem z zastosowaniem abstrakcji „nieforemnej“. Tylko baśniowy stół z ucztą zbyt natrętne baśniowy, a wszelkie elementy poruszane na sznurach kojarzą się z operową pompą. Muzyka J. Boka dobrze sekundowała nastrojowi przedstawienia.

Teatr Ludowy. W. Szekspir: Burza. Reż. K. Skuszanka. Scenogr. J. Szajna. Muz.: J. Bok. Współpraca literacka: J. Kott.

Jednym z ulubionych zajęć pisarzy bywa w każdej epoce odczytywanie na nowo starych arcydzieł literatury dramatycznej, wynajdywanie w nich zaskakujących treści, nieprzewidywanych przez samych autorów. Jest to zabawa interesująca i pożyteczna. Takie teoretyczne, snute pół żartem interpretacje pozwalają spojrzeć na utwór z ożywczą świeżością. Nawet jeżeli nie odświeżają prawdy o odczytywanym tekście, pozwalają dowiedzieć się czegoś o odczytującym go pokoleniu.

Ale — jakby powiedział Lec — „w rękach szaleńca teoria zamienia się w praktykę”. Bywają ludzie teatru, którzy biorą całkowicie na serio tego rodzaju mniej lub więcej inteligentne paradoksy, zawierające wprawdzie zawsze jakąś cząstkę prawdy, ale tylko cząstkę. Lekki, dowcipny, mądry koncept literacki obrasta wtedy zwykle w powagę i dostojność solidnego mechanizmu. Jest sprawdzany całą naturalistyczną i techniczną materią teatru. Staje się ociężały, a wskutek tego trochę ponury.

„Burza” jest ostatnim wielkim dziełem Szekspira, stanowiącym — jak twierdzą interpretatorzy — jego pożegnanie ze sceną i teatrem. Ten utwór, zaliczany do komedii względnie baśni czy romansów dramatycznych, stworzył niemal własną mitologię i symbolikę. Wielokrotnie komentowany i rozszyfrowywany nie powinien już zawierać, jakby się zdawało, żadnych niespodzianek dla widzów. Ale spróbujmy na wiosnę 1959 r. w Polsce opowiedzieć sobie raz jeszcze jego treść. Mogłaby ona wtedy wyglądać, na przykład, tak:

Prospero, książę Mediolanu, nie troszczy się zupełnie o swoje państwo i nie wykonuje władzy, pogrążony wyłącznie w księgach i w czarodziejskiej literaturze. Rządzący w jego imieniu i zastępstwie brat dokonuje zamachu stanu. Pro-

Henryk Vogler

Kolonizator zaczarowanej wyspy

spero szczęśliwie uchodzi z życiem. Deportowany wraz z córką na wyspę, zamieszkałą tylko przez duchy i pierwotne potwory, staje się klasycznym imperialistycznym jej kolonizatorem. Niesie z sobą misję cywilizacyjną, ale równocześnie wolnych dotychczas mieszkańców wyspy ujarzmi — przy pomocy czarnoksiężskich sztuczek technicznych — i każe im ciężko pracować dla siebie i swej córki. Właściwa akcja rozpoczyna się tym, że dyktatorski władca wyspy wywoławszy burzę, dostaje w swoje ręce wszystkich wrogów politycznych. Upokorzywszy ich odpowiednio, zapewnia sobie powrót do władzy i zaaranżowawszy przedtem sprytnie miłość swej córki i syna uzurpatora, umacnia już z góry na przyszłość ciągłość władzy. Można przypuszczać, że Prospero po powrocie nie powtórzy już dawnych błędów i weźmie się do swoich poddanych przynajmniej tak energicznie, jak przedtem do Kalibana. W każdym razie oświadcza na końcu wyraźnie, że książki i literaturę wyrzuci na zawsze do kosza.

Nie wiem, czy taka jest linia koncepcyjna „Burzy” zainscenizowanej w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie przez Krystynę Skuszanek, która — uwiedziona błyskotliwymi paradoksami Jana Kotta — zapragnęła je wcielić w czyn. Nie wiem zaś głównie dlatego, że — jak wiadomo — teatr to co innego niż literatura, i na scenie o wiele trudniej uzasadnić tezę filozoficzną niż w artykule. Nie bardzo się więc, przyznając ze wstydem, orientuję, o co właściwie w tym przedstawieniu chodzi. Ale pewne jego elementy zdają się wskazy-

wać, że Skuszancka odczytuje „Burzę” mniej więcej tak, jak została ona uprzednio streszczona. Przynajmniej taką właśnie „Burzę” ujrzał na premierze piszący te słowa. Pewne jest w każdym razie jedno: że — jak wynika z programowych enuncjacji — Skuszancka przy współpracy dramaturgicznej Kotta chciała pokazać „Burzę” współczesną. Innymi słowy podjęła ambitną próbę wydobycia gorzko-ironicznej, aktualnej treści politycznej z utworu traktowanego dotąd raczej jako zwiewna feeria, w której rozgrywają się „ponadczasowe”, „wieczne” sprawy dobra i zła.

Jak powiodło się to zamierzenie? „Burza” w Teatrze Ludowym jest przedstawieniem ciężkim, dość ponurym i nużącym, mimo że trwa tylko dwie godziny, a więc nawet krócej niż sama akcja utworu. Zaczyna się interesująco od sugestywnej w swej ekspresji sceny na tonącym statku. Scena ta ujawnia najsilniejsze strony talentu reżyserskiego Skuszaneki: umiejętność operowania grupami, komponowania ich w plastyczny kształt. Reżyser nie dba o to, co się mówi (istotnie, niewiele tu można zrozumieć), bardziej natomiast i lepiej o atmosferę sceny, o jej dynamikę i emocjonalny charakter. Ten obraz, w którym zasadniczą rolę gra element żagla-sztandaru, łopocący dramatycznie w dłoni ustawionego na górnym planie Bosmana — jest najżywszą teatralnie partią przedstawienia. Prolog zapowiada sprawy groźne i ciekawe.

Ale nic z tego. Na wyspie wszystko toczy się dość nudnawo, postacie, dialogi, wydarzenia pozbawione są na ogół teatralnej żywotności i namietności, służąc tylko pokornie koncepcji reżyserskiej. Za to od czasu do czasu, mianowicie w chwili wypowiedziania słów, które mogą — jeżeli się ktoś uprze — uchodzić za coś w rodzaju aktualnej aluzji politycznej (np. kiedy Ariel domaga się od Prospera „Wolności”) — rozbrzmiewa znacząco muzyka Józefa Boka, sytuacja staje się prawie uroczysta, a tekst jest wygłaszany ze szczególnym namaszczeniem. Tak jakby reżyser zwracał się w tych miejscach z naciskiem w stronę widowni: „Uwaga, proszę państwa! Teraz robimy aluzję do współczesności!”

Przedstawieniu brak trochę lekkości, wdzięku, dowcipu. „Burza” jest przecięt — niezależnie od swoich faktycznych i domniemyanych głębi — pełna słońca, ruchu, fiolarnej choć nieco staroświeckiej sielankowości. Nie godzi się tego w inscenizacji pomijać, co nie znaczy wcale, aby było się przez to zwolennikiem „baletniczki unoszącej się w powietrzu przy pomocy maszyny teatralnej”. Prospero nie jest przecież tylko posepnym, zasadniczym filozofem, ale mądrym, sceptycznie uśmiechniętym starszym panem, który sprawiedliwość wymierza nie bez poczucia humoru. Ten satyryczno-zartobliwy podtekst burzliwych wydarzeń, ta podszełka ironii, jest najbardziej

Ze sceny

w sobie nieruchomość dokonanych już i uciszonych ruchów tektonicznych. Tego nastroju nie miały już kostiumy Szajny, przynajmniej niektóre, raczej naiwne — konwencjonalne w swoim charakterze. Tylko kostium Kalibana miał sugestywną, zieloną, oślizgłą, jaszczurczą niesamowistość.

Ten Kaliban to zresztą bodajże jedyna aktorska pozycja, która wyraźniej ponad koncepcję przedstawienia, albo — lepiej mówiąc — poszerza ją, a nawet do pewnego stopnia rehabilituje i ocala. Kaliban w świetnym opracowaniu Ryszarda Kotasa ma właśnie czarodziejską, współczesną wielość i zmienność wewnętrzną. Nic z tradycyjnych ujęć, które pokazywały tę postać jako obrzydliwego, wyjącego potwora, wcielenie absolutnego zła czy symbol niskich stron ludzkiej natury. Kaliban Kotasa był tym, zapewne, ale był jeszcze czymś innym i czymś więcej. Był także, istotnie, upokorzonym i ujarzmonionym autochtonem wyspy, na którym biały okupant dokonuje swoich naukowych eksperymentów. Był dziecinnie pierwotnym — w swoich radościach, w swoich żądach i nienawiściach — dzikusiem. Ten Kaliban miał nawet dowcip i, o dziwo, budził czasem sympatię. Miał swoją rację. Ruchy aktora ociężałe, leniwe, istotnie jaszczurcze, groźne ale i zabawnie jaszczurcze, (np. kiedy chowa się pod płaszczem), jego głos, trochę skrzeczącego potwora, a trochę jarmarczcego wesółka — tworzyły ową wciąż zmieniającą się, to tragiczną, to błazeńską, to ohydłą, to żalostną całość współczesną.

Wyróżniał się poza tym bardzo dowcipnie prowadzony Trynkulo (Witold Pyrkosz). Zabawny był także Stefano (Tadeusz Szaniecki). Ale postacie prowadzące, Prospero (Jerzy Przybylski), Miranda (Anna Lutosławska), Ariel (Wanda Uziębło) — bez wyrazu. Ferdynand (Aleksander Polek) był nie tyle naiwnie młodzieńczy, ile, po prostu, infantylny. Nawet tak interesujący aktor jak Franciszek Pieczka niewiele wykrzesał z roli niecnego uzurpatora.

SRODOWA premiera telewizyjna poświęcona była szekspirowskiej „Burzy”, jednej z ostatnich sztuk mistrza z Stradfordu (powstała ona w r. 1611, a więc pięć lat przed śmiercią Szekspira).

„Burza” jest utworem pełnym sprzeczności. Tytuł jej sugeruje tragiczne konflikty, tymczasem jest to komedia (w żadnym wypadku nie dramat, jak usiłowano nam wmówić w prasowym programie telewizyjnym). Sytuacje tragiczne jednak spletają się tu z komicznymi, a gorzka mądrość Prospera znajduje przeciwagę w błazenadach Trynkula i Stefano. Jak to u Szekspira.

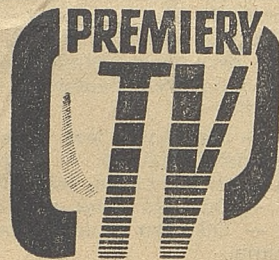
Prospero to symbol ludzkości triumfującej nad dzikimi żywiołami, których znów wykładnikiem jest Kaliban, półczłowiek, pół zwierzę. Natomiast Ariel jest symbolem duchowej potęgi człowieka, opartej na wiedzy. Dla kompletu dodajmy jeszcze postacie Mirandy i Ferdynanda, którym, jako przedstawicielom młodego pokolenia ludzkości Prospero darowuje przyszły wspaniały świat.

Tych pięć postaci determinuje w ostatecznym rozrachunku społeczny i filozoficzny sens sztuki. Reszta — to ozdobniki akcji.

Sceniczna wizja „Burzy” jest dziełem zespołu artystycznego Teatru Ludowego w Nowej Hucie. W tej koncepcji ujrzelśmy ją na naszych teleekranach. Krystyna Skuszanka jako reżyser (teatralny i telewizyjny) „Burzy” wybrała

ślusznie drogę konsekwentnego przybliżenia jej treści do współczesnego widza. Jej interpretacja sztuki idzie w kierunku renesansowego potraktowania całości z podkreśleniem nie tyle symbolicznych czy romantycznych, ile humanistycznych wartości.

JUŻ od pierwszej sceny jesteśmy świadkami wal ki o życie prawdziwych, żywych ludzi, na pokładzie



„BURZA”

w telewizji

okreću, w czasie burzy. I choć działa tu magia teatru, choć człowiek powiewający chorągwią pokazuje nam napór huraganu, a inni ludzie slaniają się przy żaglach, ale równocześnie działa ze sceny magia życia. W tej sytuacji, a zwłaszcza w takim właśnie ukazaniu jej, trudno odróżnić, gdzie się kończy prawda sceny, a gdzie zaczyna przemawiać prawda Szekspira. I to jest chyba największe zwycięstwo krakowskiej inscenizarki „Burzy”,

Inna rzecz, że na pytanie, czy wszystko nam się w tej inscenizacji podobało — musielibyśmy odpowiedzieć, że nie wszystko. Najbardziej mogła razić widza bezceremonialność inscenizatorów w stosunku do... tekstu Szekspira. Poza skreśleniami (koniecznymi tak na scenie jak i w telewizji) czy skrótami reżyserскими usłyszeliśmy tak dowolnie sporządzoną mozaikę dobrego zresztą przekładu Zo-

nistycznym sensem, ze spełnionymi nadziejami ludzkości, a w każdym razie z wiarą w ich spełnienie.

Mimo jednak tych usterek, uważam, że „Burza” była dobrą pozycją naszej TV. Może nie rewelacyjną ale bardzo ciekawą. Zastuga to przede wszystkim reżysera, Krystyny Skuszanki i — powiedzmy to od razu — scenografa, Józefa Szajny. Bardzo interesujący, sugestywny akompaniament muzyczny opracował dla „Burzy” Józef Bok.

JEŻELI idzie o opracowanie nie telewizyjne, to i tu wypadnie nam podziwiać szczęśliwą rękę Skuszanki. Kadry poszczególnych obrazów były komponowane spokojnie, nie nerwowo. Ujęcia przebitkowe, zwłaszcza te, które ukazują zjawienie się Ariela w III i IV akcie — bardzo udane.

Z wykonawców wyróżniłbym Annę Lutostawską (Miranda), Ryszarda Kotasa (Kaliban), a przede wszystkim Jerzego Przybylskiego w roli Prospera.

Przy okazji notuję, na razie bez komentarzy, wprowadzenie przed spektaklem krótkiego komentarza wyjaśniającego sens sztuki oraz pobudki ideologiczne i artystyczne wyznaczające taką, a nie inną koncepcję inscenizacji. Tekst komentarza, na szczęście krótki, odczytał spiker.

»BURZA«

SZEKSPIRA

W TEATRZE LUDOWYM

Całą wymowę przedstawienia „Burzy” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie skupia w sobie króciutka scena: Miranda, wychowana na bezludnej wyspie, znająca tylko własnego ojca i zwierzęcego Kalibana, staje niespodzianie przed grupą przygnanych burzą rozbitków. „Co za wspaniali ludzie! Jaki piękny jest świat, na którym są tak doskonałe istoty” — tak wita zdrajców, morderców i głupców. Na pewno nie przypadkiem akcenty dramatu ulegają pod ręką Skuszanek przesunięciom, przez co od czasów rzekomo pogodzonego z życiem Szekspira wie dzie on w sam środek naszego, jakże trudnego stulecia. Mądry i gorzki Prospero, odrzucający magiczną władzę nad faktami fizycznymi, gdy nie może jej rozciągnąć na fakty moralne, jako postać centralna mówiłby rzeczy dobrze znane w sposób również dobrze znany i nieco anachroniczny. Miranda ukazuje sprawę niejako z odwrotnej strony: wychodzi naprzeciw światu z całą ufnością, nie wie bowiem tego wszystkiego, co wie jej ojciec i co wie widzownia. Czy zachowa mimo wszystko postawę afirmującą, czy też ulegnie rozpaczom? W sposób charakterystyczny dla swego warsztatu reżyserskiego Krystyna Skuszanek, która nigdy nie boi się zmusić widza do myślenia, podsuwając mu materiał dyskusyjny zamiast łopatologii, i tym razem pozostawia nas z nie rozwiązany m pytan iem.

Wierność tej zasadzie, jak się zdaje, skłoniła Skuszanek do pó jścia dalej, niż sugeruje w omówieniu „Burzy” Jan Kott, współpracownik dramaturgiczny. Kott odrzucając dzieł n iętnastowieczną konwencję „Burzy” jako romantycznego dramatu artysty, proponuje interpretować ją jako dramat humanisty na tle współczesnej mu epoki. Skuszanek dramat ten kondensuje przez nadanie mu cech bardziej ogólnych i właśnie tym sposobem rozciąga jego ważność do naszego czasu. Zaczarowana wyspa, na której żyła Miranda z ojcem, jest mniej pogodna niż się wydaje. Mędrzec Prospero strachem i bólem zmusza do posłuszeństwa Kalibana; bezwzględnie więzi swymi rozkazami Ariela, tak bardzo spragnionego wolności. Prospero jest wprawdzie dużo mędrszy, ale tylko trochę lepszy od tych, którzy wygnali go z księstwa Mediolanu. Jeśli odrzuca swą czarodziejską pałeczkę, to właśnie dlatego, że zmienia ona tak

niewiele: „Teraz się wyzbywam zaklętych duchów, z czarów sztuką zrywam i rozpacz jeno została mi w końcu”.

Skuszanek zmieściła 5 aktów „Burzy” w dwugodzinnym spektaklu. Skróćcia spory i przekomarzenia się rozbitków, występ masek zastąpiła dłuższą frazą muzyczną. Ariel wypowiada tylko parę zdań, jest raczej kształtem i źródłem muzyki niż osobą. Scenograf Józef Szajna ubrał Ariela i Kalibana w trykoty. Eksperyment udał się — obciśnięta srebrzystozłoty m trykotem aktorka jest „czystym duchem”, bardziej bezcielesnym niż gdyby na kostium użyto wielu metrów gazy. Za to czarno - zielony, ozdobiony gałązkami czerwonego koralu Kaliban jest bardziej cielesny, niż otaczający go ludzie w renesansowych kostiumach. Cała akcja „Burzy” toczy się w tej samej dekoracji — dwa podesty i pomysłowo wykorzystana zapadnia pozwalają w niej widzieć okręt, las i dom Prospera.

Mirandą czystą i naiwną, bez cienia głupoty, była Anna Lutosławska, Prosperem — Jerzy Przybylski; tej parze zawdzięczamy dwa najpiękniejsze momenty sztuki: zachwyt Mirandy nad doskonałością ludzi i końcowy monolog Prospera. Ryszard Kotas jako Kaliban był zwierzęcy, zły i brzydki, ale budził raczej współczucie niż odrazę, bo i w nim żyła wiara, że znajdzie „swego” boga; i on przeżywa gorzkie rozczarowanie, gdy ten bóg okazuje się zwykłym pijakiem.

Poprzednio „Miarką za miarkę”, teraz „Burzą”, Krystyna Skuszanek po raz drugi przy pomocy Szekspira mówi nam nasze prawdy o naszym świecie.

ANNA TOPOLNICKA

ZYGMUNT GREŃ

26
BURZA

Najłatwiej było o tytuł do tego felietonu. Przedstawienie dawało możliwości nieograniczone. Propozycje układały się od razu seriami. Szekspir bez słów albo Blyskawice bez „Burzy”, Pałeczka Proserpa albo Bajka, wiek XX i marzenia intelektualistów. A wreszcie: Szekspir dla teatru czy teatr dla Szekspira. Albo: Nowoczesny teatr w staroświeckim kostiumie. Albo: Styl i prawda teatru (Karika z dziejów odwiecznego konfliktu). Na wszelki wypadek pozostałem więc przy szekspirowskim oryginale.

Nie jestem pedantem ani tradycjonalistą i nigdy nie przyszło mi na myśl, że można by nie szargać świętości. Każdą figurkę trzeba wreszcie obedrzeć z aureoli i cisnąć ją na bruk sprawdzić trwałość materiału. Tak zresztą postępują zawsze wieki, pokolenia a nawet dziesięciolecia historii. I teatr także nie może być wolny od swoich praw. Ma prawo wyboru problematyki i ma prawo mówić głośno to, co mu się wydaje w sztuce najistotniejsze. Ale pozostaje zawsze bardzo duży i bardzo dyskusyjny margines lojalności wobec autora.

W przypadku szekspirowskiej „Burzy” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie lojalność tę można by zakwestionować. I nie tylko ze względu na ogromne skróty w tekście. W programie umieszczono ponadto notatkę — „przekład: Zofia Siwińska, Leon Ulrich”. To znaczy, że na scenie oglądamy dramat jak gdyby na nowo przetłumaczony. Ale zarówno Ulrich jak Siwińska dawali w jednolitej, właściwej sobie formie stylistycznej, pełny tekst dramatu. Zbiorowy tłumacz podał tylko jedną z możliwych wersji „Burzy”, własną wersję. Postąpił tak jak adaptatorzy niemieccy czy francuscy w XVIII wieku. Tak jak w Polsce Stanisławowskiej grywano na przykład Molięra. Jak widać, nie darmo zachwycał się kiedyś Jan Kott tymi polskimi molierkami. Obecnie teatry nasze gotowe zacząć grywać szekspirki, skoro michałków przez parę lat także im nie oszczędzono.

Adaptacja „Burzy” w Teatrze Ludowym jest tym niebezpieczniejsza, że przejrzysta i konsekwentna. Mówi co chce, ale wie jak to powiedzieć. Sucho, niemal w urzędowym sprawozdaniu, opowiada o losie wygnanego z Mediolanu Prospera. Jak uczeni niemieccy, którzy po roku 1933 opuścili ojczyznę, stali się w Ameryce gorliwymi badaczami energii atomowej i przygotowali najgroźniejszą broń drugiej wojny światowej, tak Prospero opamowuje na wyspie tajemnicze siły przyrody druzgocze i upokarza swych politycznych przeciwników i niedawnych rywali. Nie dzieje się to, jednak przypadkiem. Prospero zna smak nauki i pilnie studiuje księgi. Jest intelektualista, a jego wrogowie to umysły prymitywne lub poli-

tykierskie, którym niedostępna jest wiedza, dyscyplina wewnętrzna i wywodząca się z nich swoboda w obcowaniu ze zjawiskami przyrody. Nie ma więc w „Burzy” żadnej baśni. Jest surowe doświadczenie i nadzieja brzmiąca jak suchy, logiczny argument. Jest na scenie pokazana jeszcze raz walka o władzę, o panowanie. Tylko zwycięski Prospero może sobie pozwolić na wielkoduszność wobec pokonanych. Intelektualista wie, że zwycięży i zwyciężywszy odczuwa pogardę. I rozpaczliwą pustkę.

Na moje czary każdy z was jest głuchy, i rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie.

Obawiam się jednak, że takie odczytanie „Burzy” chociaż proste, konsekwentne i aktualne, jest także trochę prymitywne. Gdzież się podziała owa baśń filozoficzna, o której w programie wywodzi Jan Kott? Pod względem teatralnym jest „Burza” jednym z najbardziej złożonych utworów Szekspira. Poetycka metafora zjawia się na scenie obok groteski i grubego, ludowego humoru, realność miesza się z fantastyką, a okrucieństwo i zbrodniczość przeplatają się z momentami czystego, sentymentalnego liryzmu. Obok Ariela i całej plejady dobrych duszków występują pijani marynarze. Obok prymitywnego, pierwotnego Kalibana są przebiegli, okrutni władcy renesansowej Italii. Obok zakochanej pary naiwnych dzieci planują swoje zbrodnie uzurpatorzy. Czy można to wszystko pokazać w teatrze? Czy można z tej garści kolorowych szkielek i drogocennych kamieni złożyć jednolity i pełny obraz z szekspirowskiego świata? Z jego filozofią i marzeniami, z brutalnym i bezwzględny odświeżeniem jego mechanizmu, który niejednokrotnie pozostał mechanizmem naszej rzeczywistości? Ale także z jego fantastyką i poezją, która i filozofię i nadzieję ujmuję w gorzki, sceptyczny cudzysłów?

Krystyna Skuszanka jest konsekwentna i konsekwentny jest Teatr Ludowy. „Balladyna” pokazana kiedyś na tej scenie także stała się dramatem władzy, współczesną metaforą złego i pożałowanego władcy. Ale „Balladyna” utraciła wówczas tylko swoją poetyczność. Zyskała natomiast publicystyczną aktualność. W latach 1955—56—57 przedstawienie teatralne zastępowało często artykuł wstępny i publiczność tak je odczytywała. Dziś także można by w podobny sposób odbierać sztukę teatru, gdyby nie to, że jej publicystyczność, drepcąc w kółko, stała się również zwietrzała i nudna, deklamatorska i wtórna jak w artykułach wstępnych.

Ale nic nie zyskując, „Burza” traci więcej niż „Balladyna”. Słowacki pisał baśń i poetyczną feerię, Szekspir

— baśń i poetycką filozofię. Pierwszemu szło o gburą przemienionego w wierzbę, drugiemu — o dzikusa schwytanego w sidła cywilizacji. Dla Słowackiego pasja władzy była wynikiem prywatnych namiętności i załości, Szekspir wyrażał w niej stosunek do świata i do ludzkości. O wiele bardziej złożony. Niełatwy i optymistyczny: szczęście nie wraca wraz z Prosperem do Mediolanu, zostaje na wyspie. Pałeczka intelektualisty działa cuda, ale na bezludnej wyspie albo w naukowej pracowni. Epilogiem sztuki stajemy się bardziej porażeni niż widokiem burzy w pierwszej scenie. Teraz już wiemy na pewno, że skończył się wiek złoty. Ale dlaczego teatr cofnął się przed wprowadzeniem nas w jego piękności i zagadki, obietnice i złudzenia? Wystarczyłoby, że czar pryśnie na końcu przedstawienia jak pałeczka złamana przez Prospera. Niedobrze jest żyć złudzeniami, ale bez nich żyć nie można wcale. Niestety, także w teatrze.

Wbrew wszystkiemu, co napisałem, pochwałę jednak to przedstawienie. Jeśli nie dostaje mu filozoficznej wielostronności, to na pewno posługuje się dostatecznie bogatymi środkami, by zaczarować widza swoją jednostronnością. Skuszanka znakomicie rozwiązuje sceny zbiorowe, nie tworząc z nich żywych obrazów ale układy o wzrastającym napięciu emocjonalnym, sugestywne i agresywne zarazem wobec widowni. Muzyka i dekoracje zorganizowane są przez reżysera w jednolity tonację, podkreślając ascetyczną, logiczną, beznamiętną koncepcję przedstawienia, którego celem stało się: wyjaśnić współczesność i przerazić jej okrutnym mechanizmem. Dlatego i w dekoracjach i w kostiumach np. Ariela i Kalibana więcej jest jakiegoś Lemowego Aldebarana niż atmosfery raj utraconego. Niemniej, powtarzam, jest to sugestywne i oryginalne, niemal jak z innej sztuki.

O aktorach tym razem krótko. Dlaczego? Otóż Wanda Uziębło (Ariel) musiała poruszać się trochę jak automatyczny i cudotwórczy robot, schematycznie. Anna Lutostawska, zawsze pełna uroku, teraz poskromiła temperament — jak bowiem można zachowywać się wobec takiego ojca jak Prospero, nowoczesnego badacza, który chce rządzić? On wszakże (Jerzy Przybylski) był skupiony, namiętny w swym posłannictwie, przekonany, że tylko w jego ręku jest najlepsza recepta na ocalenie świata. Był więc naiwny — cóż za grzech przeciwko postaci Prospera! I w dodatku cała reszta zespołu czuła się zobowiązana ustąpić mu pierwszego planu.

ZYGMUNT GREŃ

„Burza” Szekspira. Reżyserował Krystyna Skuszanka. Współpraca dramaturgiczna: Jan Kott. Scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Józef Bok.



BURZA W SZKLANCE PATOKI

Z OKAZJI 50-lecia śmierci Modrzejewskiej nie sam tylko „Świat“ przypominał sobie o jej życiu i sukcesach. Podejrzewam, że sporo jeszcze przy tym popłynie patoki. O ile za życia znakomitych artystów pisze się u nas z największą lubością o ich niepowodzeniach i skandalach, o tyle po ich śmierci, najchętniej od razu nad trumną, idzie w ruch już samo mydło i kadzidło. Zwłaszcza wobec ludzi teatru jest to zabieg tradycyjny i pozbawiony ryzyka. Przed wynalezieniem magnetofonu w ogóle niemożliwe było sprawozdanie, ile jest prawdy w legendach o tej czy owej tradycji teatralnej, a nawet — czym ta tradycja była, czym właściwie aktor się wyróżniał. Prawie nigdy opis krytyczny nie dawał pojęcia o charakterze a nawet sposobach gry. Zdjęcia? Film? Okazało się, że to zupełnie co innego. Co będą wiedzieć kiedys o tak wybornej artystyce teatralnej, jak Eichlerówna, ci, którzy wygrzebią taśmę z filmoteki? Aż do naszych dni pozostawały więc tylko ulomne przekazy i tzw. żywa tradycja. Realnie sprowadzała się do sumy ślepych naśladownictw oraz cichych, prywatnych uzupełnień; razem nazywało to się szkołą i stylem. Majakowski twierdzi, że styl jest pośmiertnym skostnieniem prądu artystycznego, ale to niemożliwe, bo w Polsce z Rosjan cytuje się tylko takich, u których wszystko gra, albo gra się takich, z których nie ma co cytować.

W teatralnych legendach tradycja jest zawsze wspaniała i wielka. Oczywiście, rasowy aktor, nawet nie stary, twierdzi, że dawniej nie tylko talentów było więcej, ale i teatry były wspanialsze, pełniejsze, swobodniejsze i nawet zamożniejsze. Samo się rozumie, że krytyka była dawniej kompetentna, sprawiedliwa, uważna i życzliwa, gdyż dziś...

Tymczasem wystarczy poczytać rzetelniejsze z aktorskich pamiętników — publikuje się ich na szczęście coraz więcej — żeby przekonać się, jak gorzka, trudna była historia polskiego teatru i każdego prawie z jego talentów. Kto zna zapomnianą, niestety, książkę Sewera-Maciejowskiego „U progu sztuki“ (nie jest tajemnicą, że są w niej elementy życiorysu Modrzejewskiej), ten nigdy nie zapomni opisu przedstawień po szopach, uczt po karczmach, sprzedaży biletów po domach, albo tego rozdziału wstępnego, w którym młody aktor prawie na śmierć zamarza, zagrzebany w jaskłach z sieczką, na chłopskiej furze, wiozącej go litościwie na występy gościnne do jakiejś Bochni. To wcale niedawne dzieje. Dziś jeszcze można mieć zaszczyt rozmowy z panem Wojciechem Brydzińskim, który zechce może opowiedzieć i napisać, jak za młodych lat antrepreneur w takim Kałuszu obiecywał mu po występach, że jeśli na swój rachunek i ryzyko powędruje rzemieślniczym dyszlem na spotkanie trupy do Stryja — to, być może, i tam otrzyma możliwość grania. Niedługo potem grał Brydziński razem z... Modrzejewską, przebywającą w Galicji na gościnnych występach.

Ani słowa, talentów było u nas i jest wcale niemało. Ale to nieprawda, że dawniej radziły sobie lepiej i źlej, że obojętne są dla ich rozwoju nowe, wcale nie tradycyjne warunki i prądy, jakie dziś, w naszym czasie i stroju, na scenie polskiej się zjawiały. Znakomity aktor, którego szczególnie cenię i lubię, nie tak dawno miał mi za złe, że tyle pisałem o młodych zespołach Skuszanki i Dejmka, że wciąż jestem przekonany, iż marnotrawstwem jest notoryczne i uporeczywe trzymanie Teatru Nowego pod sukniem, z dala od paryskiego Teatru Narodów. Inscenizacja, zespołowość — machał ręką mój rozmówca — to głupstwa, nie to trzeba pokazywać; teatr stoi tylko wielkimi talentami aktorskimi, ich klasą i doświadczeniem! Mniejsza o to, że w Teatrze Narodów, jeśli co wpada w oszołomione kalejdoskopem oko, to właśnie walory i śmiałość inscenizacji, mniejsza, że nie sposób ocenić aktora, jeśli się nie może sprawdzić, czy aby rozumie on to, co mówi w obcym dla widza języku. Ważniejsze, że kult dla owej samotniczej klasy aktorskiej, niechęć do zespołów młodych i nie błyszczących konstelacjami gwiazd, przeświadczenie, że dawniej było lepiej — nie ma pokrycia ani w perspektywach naszego teatru, ani w jego historii. Trzeba przede wszystkim powiedzieć wyraźnie, że naprawdę wielkich aktorów w zespołach teatralnych zwykle nie znoszono i podobno dziś jest nie lepiej. Podziw i estymę dla znakomitości wyrażają ludzie teatru tylko podczas swoich wojen zewnętrznych.

Modrzejewskiej zatruła życie w Warszawie jej tyle sławieni koledzy. Musiała wyjechać z goryczą w sercu — w 1876 r., więc już wtedy, kiedy wiadomo było, że jest aktorką nieporównaną.

Talenty aktorskie i błyszczą lepiej, i rozwijają się prędzej, jeśli są częścią — choćby młodych, niedo-

świadczonych — ale zgranych zespołów, mających coś nowego do powiedzenia światu — i to we własnym imieniu.

Kraków słynął z talentu do galówek, obrzędów i celebry. Teraz ma w swoim obrębie także Nową Hutę, a w niej teatr Skuszanki. Jeżeli mu czego było brak, to właśnie konsekwencji, zaufania do myśli reżyserskiej równomiernie rozłożonej na wszystkich wykonawców. Licho mnie brało, kiedy w zeszłym roku, w Paryżu, po sukcesie pierwszego przedstawienia „Księżniczki Turandot“, aktorzy z Nowej Huty wzięli na kiel i postanowili osobiście olśnić Europę. Następnego dnia, w sztuce Werfla o Jacobovskym i pułkowniku, protagoniści grali tak, jakby cały tekst składał się ze słów: „proszę patrzeć tylko na mnie“. Efekt był, oczywiście, prowincjonalny — właśnie dlatego, że tym razem Teatr Ludowy poszedł śladem wielu innych znakomitych naszych scen.

Niedawno jeszcze trwały wokół niego dyskusje, aż furczało. Frykasy! Dziwactwa! Robotnicy lubią tylko razowiec! — wołali zawodowi znawcy. A Teatr Ludowy robił swoje, starał się, mylił się, owszem, ale miał dalej szacunek i dla swoich zasad, i dla bystrości swoich widzów. O dziwactwach przestano gadać, życie potwierdziło, że popularność tej sceny w samej Nowej Hucie stale rośnie.

Dyskusje ucichły. Ale była to cisza przed „Burzą“ Szekspira. Właśnie odbyła się premiera w reżyserii Skuszanki, w dekoracjach Szajny, przy współpracy dramaturgicznej Jana Kotta. Bałem się, prawdę rzec, że z tego fantastycznego, pełnego symbolicznej retoryki i niematerialnych postaci dramatu wyjdzie tzw. chała. Tymczasem przedstawienie jest zwięzłe, trwa zaledwie 2 godziny z kawałkiem, bez żadnej straty dla humanistycznych piękności tej przypowieści. Tylko wykłarowała się jej myśl, skojarzona przez inscenizatorów z treścią naszych współczesnych oczekiwań. Oto ta myśl! Prospero włada fantastyczną siłą myśli i wiedzy; to one nie tylko rozpętują i poskramiają żywioły, lecz jeszcze przywrócić mają sprawiedliwość wśród ludzi. Ariel wygląda konsekwentnie jak srebrny Marsjanin z hula-hoop na szyi. Za to Trynkulo, Stefano i psy gończe jakby pozłaziły z obrazów Hieronima Boscha. Wszystko trzyma się kupy, jest przejrzyste, proste i rzetelnie interesujące. Ale co najbardziej uderza w tym przedstawieniu, to dojrzały, uczciwy i pelen dobrej wiedzy sposób, w jaki gra trudną sztukę młody zespół. Postępy, jakie czynią ci niedoświadczeni wczoraj aktorzy, zmuszają do szacunku i zastanowienia. Jerzy Przybylski, z taką godnością i swobodą grający Prospera, jest aktorem, który gdzie indziej stawiał pierwsze kroki; ale Pyrkosz, grający Trynkula; ale Wanda Uziembło w roli Ariela; ale Kotas, występujący jako Kaliban! Nie wpadając w towarzyską bylejakość ani nie rąbiąc rytmów jak na szkolarskim popisie, aktorzy mówią wiersz szekspirowski na scenie w Nowej Hucie tak, że widzowie dobrze czują i odświeżają, i powszednią bliskość poezji. Tak ważny, decydujący przełom w nowym teatrze francuskim zaczął się od dezzyderatu Charlesa Dullina: żeby aktorzy rozumieli to, co mówią, i żeby mówili to wyraźnie. Tylko tyle. Ale i to wystarczyło. A u nas młodzież ma jeszcze szansę nowej widowni i wspólnych z nią przekonań. Myślenie ma więc przyszłość nawet w teatrze.

JERZY POMIANOWSKI

Kostium Stefano z „Burzy“ Szekspira. Proj. J. Szajny.



Na ekranie telewizora

Co się mieści w okienku a co nie?

Oglądałem ostatnio kilka przedstawień telewizyjnych i zamiast pisać recenzje z każdego z nich pragnę wypowiedzieć na ich marginesie kilka uwag o charakterze nieco ogólniejszym. Coraz wyraźniej bowiem można już dziś sprecyzować wymogi stawiane utworom nadającym się do telewizyjnej realizacji. Doświadczenia z obejrzanych już kilkudziesięciu spektakli telewizyjnych pozwalają na formułowanie pewnych wniosków.

Pierwsza sprawa — to rozmiary widowiska, które trzeba wtłoczyć w prostokąt ekranu telewizyjnego i ilość osób, które uchwycić musi kamera. Miniony tydzień daje tu kilka doskonałych przykładów. Zaczijmy od „BURZY” SZEKSPIERA, transmitowanej z TEATRU LUDOWEGO Z NOWEJ HULY. Jest to wzorowy przykład przedstawienia, którego nie należy przekazywać drogą telewizyjną. Nie widziałem inscenizacji SKUSZANKI w oryginalnej. Zdania na temat jej wartości są dość podzielone. To jednak, co zobaczyliśmy w telewizji było raczej żalodne. „Burza” była zawsze w teatrze pięknym, poetyckim widowiskiem pełnym głębokich myśli i zadumy. Elementy wizualne odgrywały zawsze w tej inscenizacji ogromną rolę. Tu zaś pozbawiono nas zupełnie barwy, która musi być istotnym elementem takiego przedstawienia, pozbawiono przestrzeni i oddechu, a wycinki sceny, wtłoczone w okienko telewizora nie mogły nawet dać dobrego wyobrażenia o grze aktorów. Od biedy można było sobie wyrobić jakiś sad o dobrej roli PRZYBYLSKIEGO (Prospero), czy KOTASA (Kaliban), gdyż dla nich obiektyw był najjaśniejszy, ukazując ich dość często z bliska i w dobrym świetle, ale już z LUTOSEAWSKĄ obeszła się telewizja znacznie gorzej, zaś Ariela i innych postaci, które są w ciągłym ruchu i nie poddają się ujęciom statycznym, nie mogliśmy prawie w ogóle uchwycić. Migwały tylko w okienku, przemykały się i zamazywały. Tak więc wniosek jest tu jasny: nie każda sztuka i nie każde przedstawienie nadaje się do telewizji, a jeśli już jej kierownictwo decyduje się na transmisję takiego trudnego spektaklu, to trzeba go specjalnie opracować (tak jak zrobiono z „Żywotem Józefa”), aby przynajmniej część jego walorów uratować.

KRZYSZTOF WOLICKI

Szekspir w poszukiwaniu partnerów

— Z broni swej uczynił sobie bogów; jeśli broń jego zwycięży, on sam zostanie pobity. (Tagore)

Publiczność teatralna dzieli się na widzów, odbiorców i partnerów. Widzowi pokazuje się przedstawienie, u odbiorcy wywołuje się zamierzone reakcje, partnerowi przekazuje się pewne treści i nawiązuje dyskusję.

Ten podział teatralnej widowni nie polega oczywiście na wyłączności typów; chodzi jednak o wybór, jakiego dokonuje zespół teatru, o funkcję w stosunku sceny do widowni dominującą, które pozostałe są podporządkowane. Należy rozszyfrować pewną niejasność, jaka kryje się, być może, w rozróżnieniu funkcji przekazywania i wywoływania. W jednym i w drugim wypadku zakłada się, u widowni, zdolność myślenia i reagowania, odrzucając tym samym zawsze oklaskiwaną widowiskowość oraz owego widza, któremu coś się tam ładnego pokazuje i który jest jak gęś, sucha w największej burzy. Jednakże co do odbiorcy, przyjmuje się dwa założenia dodatkowe: iż jest on w swych reakcjach teatralnych uwarunkowany oraz, że mechanizm tego uwarunkowania jest znany. Są to założenia dla tej konwencji teatru konieczne: jakże by inaczej nastawiać się na wywołanie zamierzonych z góry reakcji. Są to też jednak założenia niebezpieczne: uwarunkowań bywa z reguły tak dużo, że nasz odbiorca przypomina niewiadomą, ulubienicę matematyków, na którą nałożono tyle warunkujących równań, iż w końcu nie ma dla nich rozwiązania. Teatr szukający odbiorcy — żąda natychmiastowej aprobaty. Teatr przekazujący, teatr z partnerem nie ogranicza swej widowni, jest bardzo wdzięczny za dobrą wolę i obiektywną ocenę swych artystycznych i ideowych walorów, ale musi umieć się bez niej obejść; teatr widza mierzy wartością swej pracy ilością klaszczących, teatr odbiorcy — intensywnością oklasków, teatr partnera nie dysponuje żadnym bezpośrednim miernikiem.

Istnieją, jak sądzę, dość ważne powody, dla których „Burza” jest dziś sztuką wyłącznie dla partnera — nie dla widza i nie dla odbiorcy. Tak też wystawiono ją w Nowej Hucie*).

Prawie wszystkie utwory Szekspira posiadają zdawną i jednomyślnie ustaloną markę: „Hamlet” jest genialnym dramatem, „Dwaj panowie z Werony” — błahą igraszką, „Sen nocy letniej” — uroczą fantazją. „Jak wam się podoba” — znakomitą komedią, i tak dalej. „Burza” zajmuje w twórczości Szekspira miejsce o tyle specjalne, że historycy i krytycy teatru do dziś dnia nie zdołali się właściwie pogodzić, czy jest to wielki błysk geniuszu czy też dokument starzenia się i dowód, iż mistrz we właściwej chwili zszedł ze sceny. W „Burzy” można zapewne znaleźć fakty potwierdzające każdy z tych sądów; nie jest to jednak po prostu sprawa „nierównego poziomu”. Rzecz w tym, że w „Burzy” doszło najpełniej do głosu zjawisko nie obce zresztą i wcześniejszym

dramatom Szekspira: łamanie formy przez treść, niedostatek dramatycznych i stylistycznych reguł i konwencji wobec kreowanych postaci, reprezentowanych przez nie postaw i wyrażanych myśli. Prospero nie jest już tylko Władcą, którymś z tyłu stworzonych przez Szekspira typów polityka; Ariel to nie Puk; kochankowie, Miranda i Ferdynand, przeciwstawieni są światu na zupełnie innej niż Romeo i Julia zasadzie: ich funkcją jest nie przeczyć życiu, ale tym, którzy życiu przeczą i rezygnują; a jakże daleko zaszedł Szekspir ze swymi „wesółkami”, którzy w „Burzy” powtarzają w płaszczyźnie karykatury dramat planu centralnego. I wreszcie Kaliban, novum zupełnie... Wszystkie te jednak nowatorskie błyski toną w powodzi konwencjonalnych chwytów i zwyczajowego stylistycznego baroku: Prospero jest o krok od papieru i rezonerstwa, Ariel pozostaje figurą z powietrza, a jeśli przyjąć na wagę słów wersje wypowiedziane przez Kalibana i jego charakterystykę w tekście, trudno nie zgodzić się, że jest to po prostu „komiczny potwór”.

Również badając akcję odczuwamy trud pisarza, który jak gdyby coraz to usiłował wyjaśnić swej widowni, że nie to się dzieje, nie to jest istotne, nie to jest właściwą akcją. Musiał wręcz drażnić swoich widzów, rozmiłowanych w wartkich, zawilich i krwawych intrygach (toż on sam ich do nich przyzwyczajał!) przeplatanych widowiskowymi wtrętami. Przeciwnie „Burza” jest w ogóle pozbawiona akcji, w sensie potocznym: wszechmocne czary, grupy ludzkie wodzone po scenie za nos pod byle pretekstem, koniec z góry wiadomy. I ta sielanka, władowana w IV akt, nagle przzerwana: jeszcze jedno autorskie „nie to!” Pod tym szyfrem czytamy dziś inne zupełnie treści, inną akcję, w której czary nie są wszechmocne, błądzenie po wyspie zyskuje sens, koniec wcale nie jest wiadomy, i nawet przzerwana sielanka coś znaczy. Jednakże nie zapomnijmy, że w „Burzy” jest mimo wszystko i tamta dosłowna warstwa, że chodzi w niej również o księstwo Mediolanu, której to sprawie poświęcono dziewięć dziesiątych tekstu.

„Burza” nowohuckiego zespołu jest niewątpliwie jednym z jego wybitnych osiągnięć. Obawiam się jednak, czy w Nowej Hucie nie wzięli zbyt na serio niedawnej krytyki na temat „niezrozumiałstwa” i „elitarności” teatru. Jest bowiem w inscenizacji „Burzy”, skądinąd jednolitej i konsekwentnej w stawianiu na partnera z widowni, parę apeli do odbiorcy, trochę więc jakby natrętna i obawy, że ów odbiorca nie wszystko odbierze tak, jak chcieli twórcy przedstawienia. Można by wskazać nadmierne i bez pokrycia nawet w podtekście eksponowanie w roli Ariela jego chęci wyzwolenia się spod władzy Prospera. U Szekspira Ariel, jeśli w ogóle coś symbolizuje, to co najwyżej ludzkie możliwości wobec przyrody, nawet nie słynnego platońskiego białego konia z dwoistego zaprzęgu. Próba konstruowania dramatycznego konfliktu pomiędzy Arielem a Prosperem traci sztucznością, opiera się właściwie tylko na jednej kwestii: *What is't thou canst demand? Czegóż możesz żądać?* — pyta Prospero. *My liberty* — odpowiada Ariel, co na scenie brzmia jako: *Wolności!* Z dużej litery i z wykrzyknikiem. Otóż — to uwaga marginesowa, jednakże miodajna dla tematu — przekład ten jest błędny. Tam gdzie z Prosperem walczy Kaliban, gdzie zatem mamy do czynienia z istotnym konfliktem dramatu, Szekspir używa słowa *freedom*, wobec którego *liberty* jest w takim stosunku jak nasza „swoboda” do „wolności”. Chyba nie przypadkowo: Ariel jest li tylko duchem z powietrza i jego *liberty* to swoboda wiatru. Czasem warto więc subtelnościom językowym starego mistrza poświęcić nieco uwagi.

Sprawy nie wyczerpuje oczywiście jeden przykład: w owych wtrętach z innego teatru, z „teatru odbiorcy”, widziałbym ślady poprzednich inscenizacji Skuszanki. Być może „Stanu obłączenia”, może, i chyba przede wszystkim, „Miarki za miarkę”. Ta odmienna konwencja w „Stanie obłączenia” była nieunikniona i adekwatna, w „Miarce za miarkę” — na pewno możliwa. Ale w „Burzy” jest nie na miejscu. Z tym zastrzeżeniem mogę z dużą satysfakcją zaaprobować takie odczytanie „Burzy”, jakie pokazał Teatr Ludowy.

Sądzę, że właściwie odczytać „Burzę” znaczy: wydobyć „wewnętrzna” akcję dramatu i jego rzeczywiste konflikty, wydobyć ją jednak tak, by nie zatrzeć tamtej, omówionej wyżej sprzeczności, owego mozolnego przedzierania się istotnych treści poprzez konwencję. Trzeba je wyeksponować i wykorzystać dla zbliżenia „Burzy” partnerowi z widowni, a można to zrobić tak właśnie, jak uczyniono w Nowej Hucie, mianowicie nadając temu artystycznemu konfliktowi formy i treści sens niejako symboliczny konfliktu pomiędzy zabiegami a sensem życia; codziennością a wnioskami, jakie z niej płyną; walką o księstwo Mediolanu a trzema godzinami czarów nad duszami.

W porównaniu z oryginałem tekst Szekspira został skrócony o prawie jedną trzecią; z oczyszczonego materiału wyłonili się wyraźnie wątki dramatyczne: przypowieści o burzy. Okazały się odmiannymi i propozycjami rozwiązań zasadniczego konfliktu przenikającego całą sztukę: konfliktu pomiędzy potocznością życia a jego sensem.

Więc wątek Króla, tu propozycją jest skrucza; wątek Gonzala — uciekającego w rojenie; Antonio i Sebastiana — którzy wierzą w skuteczność zbrodni ponawianych. Prospero, który mocą czarów zwyciężył, okazuje wyższość... panowania nad przyrodą wobec innych postaw. Tenże Prospero rezygnuje jednak z czarów i skapitułuje wobec wszystkich propozycji: jest skruszony, nie potrafi już w przyszłości powstrzymać wzniezionej ręki Antonio i Sebastiana, będzie roił w swym Mediolanie, gdzie „w co trzeciej myśli tkwić będzie grób”, o tym, że życie jest snem. Z broni swej uczynił sobie bogów; jeśli broń jego zwycięży, on sam zostanie pobity...

Przegrana Prospera jest przegraną wobec Kalibana, ale ponieważ jego walka była walką przeciw Kalibanowi i zarazem o Kalibana — przeto nie ma w niej racji bezwzględnie zwycięskich. Nie może i nie powinno ich być w przypowieści, która wszak operuje uogólniającym symbolem: tylko konkretny przynosi rozstrzygnięcie. I Szekspir nie sądzi, nawet nie osądza: przedstawia racje. Nie jest to próżny trud. Miranda i Ferdynand, dla których wszystko jest „tak nowe” a ludzkość „tak piękna”, którzy niczego się nie nauczyli, nie chcieli nauczyć i nie mogli, którzy są cali młodością i którzy dziedziczą świat — przeżyją kiedyś swoją burzę i wówczas powinni pamiętać, że racje są dwie.

Nie potrafiłbym odpowiedzieć, kto oczyma Szekspira spogląda w nowohuckim spektaklu na arenie przyszłych burz: Prospero, Kaliban, Miranda, Gonzalo? A może pijaczyna Trinculo? Z wielu stron patrzą oczy Szekspira.

Teatr nie starał się narzucić jednoznacznego rozstrzygnięcia, uznał mnie za partnera a nie za bierny rezonator, uzmysłowił mi dialektyczny charakter każdego wyboru, podejmowanego w konkretnej sytuacji.

Zespół wykonawców potrafił nagiąć się do wymagań inscenizacji i nigdzie nie ulegając pokusom widowiskowości chował, tam gdzie tego trzeba, aktora za tekstem. Dotyczy to zwłaszcza Jerzego Przybylskiego jako Prospera i Wandy Unięmblo — Ariela. Pozostałe role oparte są do tego stopnia na zasadzie zespołowości, wzajemnego uzupełniania, że wymagałyby łącznego omówienia. Kilka słów o jednej z nich.

Najwybitniejszym osiągnięciem aktorskim jest trójka: Kaliban (Ryszard Kotas), Trynkulo (Witold Pyrkosz), Stefano (Tadeusz Szaniecki). Przeprowadzony w ramach tej trójki podział funkcji umożliwił reżyserowi rzecz zasadniczą: likwidację, w roli Kalibana, wszelkich elementów śmieśności, przetrzeenie ich na pozostałych partnerów. W ten sposób widz śmieje się, gdy Kaliban jest na scenie, ale nie śmieje się z Kalibana. Jednocześnie, dzięki współpracy z Kalibanem — Trynkulo i zwłaszcza Stefano nie są po prostu śmieszni: np. scena kalibanowego hołdu dla pijaczyny Stefana nie wzbudza ani jednego uśmiechu — jest odrażająca, przeraźliwa, jest karykaturą wielkich omyłek ludzkości. Wszystkie te przesunięcia, wydobywające istotny sens dramatu, odbywają się niejako przeciw tekstowi, przeciw jego zewnętrznej warstwie. Trudno wyliczać wszystkie zabiegi doskonałego rzemiosła, jakie zastosowali zgodnie reżyser, scenograf i aktorzy, aby stworzyć tę świętą trójkę; nie mogę nie wspomnieć kapitalnej gry ciałem Kalibana, siły komicznej Pyrkosza (plus znakomita charakterystyka i pomysł z ukryciem rąk z kołatkami symbolizującymi strach), kostiumu Kalibana.

O sukcesie „Burzy” wspólnie, obok dobrej ilustracji muzycznej scenografia Józefa Szajny. Praca tego artysty zasługiwałaby na odrębną analizę, ponieważ Szajna jest scenografem o konsekwentnej linii rozwoju. Przypuszczam więc, że obok komplementów — za znakomitą, zwartą i giętką zarazem, wytrzymującą każdy kontrast światła dekorację — należy mu się szczerze pytanie: czy zdaje on sobie sprawę, że jego temperament plastyka koliduje czasem z jego dyscypliną scenografa? W scenografii „Burzy” są elementy piękne „same w sobie”, ale niepotrzebne: kostiumy świty królewskiej grają same i dla siebie. Nie jest to zgodne z zasadniczą intencją inscenizacji, którą jest zrównoważenie nadmiaru uwagi, jaką autor poświęcił w tekście poważnym lecz przecie w końcu mniej istotnym sprawom księstwa Mediolanu.

Teatr przekazujący jest wobec swej widowni — skromny. Stawia on jednak wielkie wymagania: każe myśleć, wcale „nie bawi” i bawić nie chce, wbrew słowom prosperowskiego monologu. Taka właśnie była „Burza” w Nowej Hucie. Krzysztof Wolicki

William Szekspir: Burza, w przekładzie kompilowanym Zofii Siwickiej i Leona Ulricha, przy współpracy dramatycznej Jana Kotta. Reżyseria Krystyny Skuszanki. Scenografia Józefa Szajny. Muzyka Józefa Boka. Oświetlenie Ludwik Kolanowski. Radioakustyka Hubert Bręgula. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

ODR
Wrocław

3

wydanie

Nr 17 z dn. 26 Kwiec. 1959

26

BURZA bez OGNIA i uroczce apokryfy

Z niecierpliwością oczekiwana transmisja telewizyjna Szekspirowskiej „Burzy” z Teatru w Nowej Hucie przyniosła rozczarowanie. Mimo iż cały spektakl dzięki (pracowaniu Jana Kotta zięsz zono dla telewizji do rozmiarów niespełnia półtore godzinnego widowiska, to przedstawienie dłużyło się i – co tu dużo mówić – było po prostu nudne. Na ekranie telewizyjnym nie niż pozostało po inscenizacji Krystyny Skuszanki i Józefa Szajny. Czule oko kamer wyśledziło wszystkie braki aktorskie, które na scenie Teatru Nowej Huty giną w pomysłowej scenografii Józefa Szajny. Jerzy Przybylski jako Prospero był poczciwym starszakiem z przyklepioną brodą, a nowohucki Ariel przypominał raczej podstarszawego podlotka bawiącego się kółkiem hula-hoop, niż lotnego ducha przestworzy.

ANNA SZYMAŃSKA

Zamiast recenzji

O WAŻNOŚCI SWOBODY WYBORU

Telewizja Katowicka. „Burza” Williama Szekspira — transmisja z Teatru Ludowego w Nowej Hucie. T.umaczenie — L. Ulrich i Zofia Siwicka. Reżyseria sceniczna i telewizyjna — Krystyna Skuszanka. Opracowanie literackie — Jan Kott. Opracowanie muzyczne — Józef Bek. Scenografia — Józef Szejna.

„Burza” w Telewizji nie była komedią. Spiker TV katowickiej zapowiedział ją — wbrew stratfordczykowi — jako „dramat Williama Szekspira”. A w rzeczywistości, widz przed ekranem telewizyjnym odbierał „Burzę” jak operę, rozbitą na arie i duety, przerywaną wstawkami baletowymi. To stwierdzenie może się wydać szokujące. Postaram się je udowodnić, świadomie ograniczając argumentację tylko do spraw telewizyjnych, a wystrzegając się mieszania w spory interpretacyjne, które obrosły ten utwór w sposób dający się porównać jedynie ze sporami o „Hamleta”.

*

„Teraz mnie wszystkie czary opuściły, nie mam już innej oprócz własnej siły, A ta jest wąta. W jaką mam iść stronę?”

Wydaje się, że to pytanie zadawali sobie twórcy telewizyjnego spektaklu. Bo „Burza” w TV nie miała być prostym przeniesieniem ze sceny. Świadczą o tym zapowiedź podająca Krystynę Skuszanek jako twórcę inscenizacji scenicznej i telewizyjnej, krótszy nieco od scenicznego czasu trwania spektaklu i wreszcie — sprawa najważniejsza — wybór tego co i jak miało być pokazane widzowi. I na tym właśnie, na sprawie wyboru wydaje się spoczywać punkt ciężkości sporu, jaki toczyć można o telewizyjną wersję „Burzy” Szekspira.

*

Teatr telewizyjny od teatru różni wiele spraw; jedna z nich wydaje się szczególnie istotna z punktu widzenia zarówno praw widza jak obowiązków twórcy spektaklu telewizyjnego. Myślę o swobodzie wyboru.

To pojęcie domaga się wyraźnego oprecyzowania: o jaki wybór i jaką swobodę chodzi. Sprawa jest raczej prosta. Widz telewizyjny pozostaje od początku do końca spektaklu widzem kierowanym. Nie dla niego przyjemność wyboru z pełnej przestrzeni scenicznej tej postaci, szczegółu czy wątku, które go najbardziej interesują. Nie dla niego swoboda wędrowania wzrokiem od dekoracji w tle, poprzez grupy statystów, do postaci czy twarzy aktora, któremu w tej chwili przypadł ciężar prowadzenia spektaklu. Jeśli sam teatr konkretyzuje w sposób częstokroć trudny do przyjęcia naszą własną, intymną wizję ulubionego dzieła, telewizja tę konkretyzację i materializację wzmaga do n-tej potęgi. Widz w teatrze pozostaje przynajmniej panem kilkudziesięciu metrów kwadratowych otwartej sceny; w telewizji jest niewolnikiem wycinka przestrzeni, ofiarowanego mu przez kamerzystę i reżysera.

Ta sprawa szczególnie jasno i dobitnie wystąpiła w telewizyjnym spektaklu „Burzy”. Już inscenizacja w Tea-

trze Ludowym w Nowej Hucie mogła wzbudzić wątpliwości. Z filozoficznej baśni Szekspira pozostała tam racjonalistyczna bajeczka wolteriańska **Siuzanka i Kotta**. Z fantastycznej opowieści o zdradzie wielmożów, zemście mędrca, miłości młodych, buncie nadeludzkich i nieludzkich stworzeń — pozostał gorzki moralitet o relatywizmie pojęć i stosunków tego świata, o mechanizmie sprawowania władzy, która — będąc wolnością i panowaniem jednego — jest równocześnie niewolą i uciskiem innych stworzeń. I o potężne ludzkiego rozumu, wspartego o księżę. Po opadnięciu kurtyny w uszach brzmiały najgłośniejsze słowa Mirandy o „nowym, wspaniałym świecie”, lecz pełna smutku replika Prospera „dla zniebnić wszystko to nowe...”. I nie podziękuj Ariela w V akcie za przywrócenie wolności, tylko rozpaczliwe prośby o wolność Ariela w akcie I. I słowa o własności. Ale kiedy potworny i smutny Kaliban domaga się zwrotu wyspy, „która jest moja po matce Sykoraks” — ten żalony bunt budzi współczucie. A gdy Prospero mówi do Antonia „żadam mego księstwa, które — i tak wiem — musisz mi oddać” — to brzmi groźnie i cieniem przed nową burzą kładzie się na scenę powszechnych przebaczeń.

Tylko że teatr potrafił swoją magią złagodzić cierpką tak spreparowaną „Burzę”. Poszarpany żagiel unoszący się nad sceną nie zawsze był zwiastunem wichury: czasem stawał się drzewem, pod którym wyznawała swą miłość para młodych, czasem tęcza, ukazująca zakochanym wizję nowego, szczęśliwego świata; był powietrzem, w które ulatywał wyzwolony Ariel, pogodnym niebem po burzy, pod którym dokonywało się misterium pojednania. Miał tę wielką zaletę, że był, że od groźnych ust wypowiadających zdania o wolno-

ści, własności, zbrodni i zemście można było uciec wzrokiem w jego rozbłyskujące zmiennym światłem kontury. Wolno było schronić się w rozpadlinę, z której mógł się ukazać zwienny Ariel, w pęknięcie sceny, kryjące w sobie duchy złe i dobre, ale oba jednak skrzywdzone i budzące współczucie.

Bo od słów padających ze sceny w „Burzy” trzeba czasem uciekać. W telewizji uciec nie było dokąd.

Telewizyjny spektakl „Burzy” opuścił wszystkie czary teatru. Znikło niebo; rozplynęła się gdzieś czarodziejska wyspa; nie toczyło się wokół niej wzburzone morze. Widzom zabrakło przestrzeni i powietrza. Co z fantastyki i kruchości pozostawił w teatrze reżyser — tego nie oszczędziła kamera telewizyjna, kierowana przeciw w wyborze ujęć, pianów i zbliżeń przez tego samego reżysera. Zniszczyła wrażenie wieloplanowości; zagubiła zmienną grę światła. I jeszcze jednej rzeczy — niewiarygodnej — udało się jej dokonać: zamieniła „Burzę” w operę. To brzmi szokująco, ale tak było. W sposób paradoksalny na plan pierwszy w „Burzy” wysunął się nawet nie ten zubożony, spłaszczony obraz, a głos, i to ustawiony jak w operze. Kiedy na ekranie ukazywała się twarz Prospera, Gonzala czy Alonsa — widzowie odnośli wrażenie, że słuchają wielkiej solowej arii. Sceny spotkań młodych kochanków były duetami; intermedia pary pijackich wesołków — to już nie była opera, a balet. Cały ten skonwencjonalizowany świat, przepuszczony przez filar kamery i zmaterializowany na małym ekranie — był światem z opery. Arie i duety mogły być bohaterские, liryczne lub buffo; pozostawiały tylko ariami.

To wrażenie zubożenia i konwencji nie opuszczało mnie od początku do końca telewizyjnego przedstawienia. Niewiele było momentów, w których czuło się, że to przecież jedno z najpiękniejszych i najbardziej wieloplanowych dzieł Szekspira. Że w ogóle — jest zasługą paru aktorów. Przede wszystkim **Jerzego Przybylskiego** w roli Prospera i **Ryszarda Kotasa** — Kalibana. Przybylski bardzo pięknie śpie-

O ważności swobody wyboru

(Dokończenie ze str. 2)

wał swoje arie. Tam gdzie pojawiał się Kaliban — nie było już opery. Bo w zamierzeniu reżyserów nowohuckiego przedstawienia on właśnie miał być kluczem do zrozumienia i odczytania nowej inscenizacji „Burzy”. I tego wrażenia nie zdołał zniweczyć spektakl telewizyjny. Tak jak kamera nie zatarła grozy płynącej ze sceny namawiania do zbrodni, głównie dzięki znakomitej grze **Franciszka Pieczki**.

Całkowicie zawiodył natomiast sceny z Arielem. Ten zwienny duszek w teatrze fascynujący swoją lekkością, płynnością wchodzenia i znikania ze sceny, w telewizji stracił wszystko. co w nim baśniowe i nadziemskie. Więcej nawet: ukazywany w zbyt częstych zbliżeniach był nieestetyczny. Czuło się wyraźnie, że w stosunku do niego kamera winna sobie pozwolić na przebitki, miksy, na zastąpienie techniką tego, co w teatrze było samą sztuką. Niestety, ta możliwość pozostała nie wykorzystana. Podobnie jak nie wykorzystano okazji do zabawienia się postaciami pijanych łotrzyków Trynkula (dobry **Witold Pyrkoś**) i Stefana.

*

Tak więc wracamy raz jeszcze do zagadnienia wyboru. Pozostawiając otwartym pytanie, czy należało „Burzę” przенosić z teatru na ekran, trzeba stwierdzić, że ten wybór czysto telewizyjny środków wyrazu, jaki zaproponowali twórcy spektaklu, odebrał Szekspirowi jego mądrość i czar, a widzów pozbawił radości swobodnego i nieskrepowanego obcowania z niepokojącą „Burzą”. Czy to nie za wysoka cena za dwugodzinny spektakl?

3

(Dokończenie na str. 3)

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 mirandowata, 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 unaocznić 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-kla-sycznych dydaktycznych komedii — to nie z tej dramaturgii! I słowo daję, że ów groźny Szajna, przysłowiowy postach 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)

W *Burzy* Szajna zdecydował się na sceniczne zużytkowanie zdobyczy nie-geometrycznego, 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, płyty igelitu, 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 scenografii*. 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 abstrakcyjnego 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 z chwilę. Gdzieś w postaci Stefana trafiamy na jakieś reminiscencje z boschowskiego surrealizmu, samotne i zabiłkane: jakiś kapelusz z dziurawej tykwy i jakieś inne fructum nadziane na szpadę. Raptem, najniespodziewaniej, nuta ta znajdzie odbitkę w monstrialnej 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 orkiestrowym do połowy widoczne, gdzie w zmiennym migotliwym świetle oddaje się zlorzeczeniu i morskiej chorobie. Nad nimi, na proscenium, dynamicznie rozczapierzona postać bosmana, rozdieranego przez dwie liny. Ładny, nie opisowy skrót człowieka walczącego z żywiołem. W głębi, w ciemności, mający jakaś postać — może Ariel? — która przez całą scenę „robi wiatr“ wielkim białym sztandarem. Cały ów obraz widzimy zamazany 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 odpowiednią i następuje wezwanie *Ariela*. Tego *Ariela* sygnalizowano mi już w Warszawie jako „Marsjanina z hula-hoop“. No cóż, właściwie wszystko się zgadza, można to i tak nazwać: *Dziewczyna w jasnoszarym trykocie z metaliczną łysiną i szeroką horyzontalną 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 wyczuwa się klucz do zamiaru inscenizacyjnego.

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 Prospero, ale skala możliwości interpretacji jest tu minimalna — praktycznie biorąc ogranicza się do długości jego siwej brody; może to być bródka Shakespeare'a albo brodziszcze 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 scenicznej jest primabaleriną z dziewiętnastowiecznego baletu, jest duszkiem, elfem ze skrzydełkami, który mając

trudności z fruwaniami 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*.

Flaszera 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 Skuszanki, 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. Ow surrealisticznie-boschowski z wyglądu Stefano, o którym już wspominałem, ma do pary melancholijnego wesołka Trincula, kry-

jącego w przedłużonych czarnych białych 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 Skuszanki 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“ — wtęret dworskiego teatru barokowego. Z Harpii zrobiła Skuszanka wielką feerię, może nawet zbyt heterogeniczną w stosunku do całości przedstawienia. A więc najpierw ucza: 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 poście 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 strąkowaną 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 uwidoczniiona na afiszu współpraca dramatologiczna Jana Kotta. Tekst opracowany został na przekładzie Zofii Siwickiej gęsto inkrustowanym wstawkami ze starego Ulrycha, a skreślenia były chytre 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, 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 czytelnych 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.

NOWE PRZEDSTAWIENIA

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

PO „BURZY“

Świat *Burzy* jest całkowicie konwencjonalny. Da się go podzielić dość wyraźnie na dwie części: dobrą i złą, świat szlachetności i świat występku. W metaforycznym skrócie określenia: „strona Ariela“ i „strona Kalibana“ stały się niejako obiegową formułą wartościującą. Jak w średniowiecznym moralitecie.

Bo *Burza* jest przede wszystkim moralitetem. Ariel i Kaliban zaś to jakby symbole czystego ducha i zupełnej zwierzęcości. W dramatycznych zmaganiach tych dwu istot można doszukać się obrazu sprzeczności, targających losami ludzi.

Ale gdzie w takim razie miejsce Prospera? Jaką funkcję wyznacza mu Szekspir? Trudno pominąć najbardziej osobiste akcenty w monologach medra. Przemawia przez nie, obok mądrości, gorzcy doświadczeń człowieka, stojącego u kresu życia i spoglądającego smętnym wzrokiem za siebie. Trudno jednak słowa Prospera traktować jedynie jako spowiedź poety. Podobnie jak nie można w nim widzieć tylko skrzywdzonego księcia Mediolanu, który odzyskuje w końcu swe państwo i wybaca wszystkim doznane krzywdy. A już z pewnością nie czarodzieja, który jest sprawcą powszechnego „kochajmy się“.

Wydaje się, że próba zamknięcia Prospera po jednej ze „stron“ musi się okazać równie zawodna, jak próba przeprowadzenia wyraźnej linii podziału. Podział taki może być czynnikiem pomocniczym, intelektualnie porządkującym, i chyba tę rolę kiedyś odgrywał. Ale nie ma w *Burzy* miejsca na żadną czytelną granicę dwóch światów. Byłaby ona równie konwencjonalna, jak i cały ten świat. To co dzieli oba „światy“ w *Burzy* jest raczej pęknięciem niż granicą.

Na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie ustawiono obok siebie dwa podesty; dzielił je szczelina, z której wychodzi czasem Kaliban. Ale to pęknięcie nie dzieli świata.

Świat nie przestaje mimo to być całością. Nie ma tam również żadnego plastycznego podziału na stronę jasną i ciemną. Wszystko jest splecione ze sobą, pogmatwane i nierozłączne — jak w życiu. Jak dobro i zło. Nie ma strony Ariela, ani strony Kalibana. Bo nie istnieją one w życiu. W szczelnie siedzi Kaliban, ale może przez nią również wypłynąć Ariel.

I to, wydaje mi się, jest zgodne z dzisiejszym odczuwaniem i rozumieniem świata, jego złożoności i sprzeczności. I w zgodzie z Szekspirem. Wydaje się, że *Burza*, ów labędzi śpiew wielkiego stratfordczyka, jest — jak żaden inny z jego utworów — głęboką zadumą nad relatywizmem postaw, motywów postępowania, sądów. Gdy Miranda staje ośniona na widok spotkanego po raz pierwszy Ferdynanda, Prospero mówi:

...on jest Kalibanem tylko
Przy innych ludziach, a ludzie przy nim
Są aniołami...

To nie jest tylko przestroga ani odruch zdradzonego człowieka, który nagłe ujrzał swego wroga. Prospero nie daje się unieść uczuciom tak prostackim. Przeciwnie przez niego Szekspir dokonuje rozrachunku z rzeczywistością; może to nawet rozrachunek ostroczny, z pewnością zaś ostatni w jego twórczości. Nic tu nie dzieje się przypadkiem, nie rzuca się słów na wiatr. A rozrachunek ten to uświadomienie światu całego systemu zależności. Gdy ustaje *Burza* i ludzie wychodzą z niej cało, odrywają się w nich zwykłe ludzkie namietności i żądze. Antonio i Sebastian znów zaczną knuć spiski, tym razem przeciw królowi. Zaś wygnany z ojczyzny Prospero, przybywając na wyspę, bez skrępowań uzależni od siebie dotychczasowego jej władcę — Kalibana. W Prosperze odżywa szybko instynkt posiadania i instynkt władzy. Gdy zaś na horyzoncie ukazuje się



TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: BURZA Szekspira. Wanda Uziembło (Ariel) i Jerzy Przybylski (Prospero). Zdjęcie: Witold Pyrkosz (Trynkulo). Ryszard Kotas (Kaliban), Tadeusz Szaniecki (Stefano). Reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Józef Szajna, współpraca dramatyczna: Jan Kott

Ferdynand, Prospero podejrzewa go o chęć zagarnięcia wyspy i rzuca mu w ściekłość w twarz:

Jak szpieg przybyłeś by mnie wydrzeć wyspę,
Mnie, dziś jej pana.

Przez Prospera zdaje się przemawiać gorzka mądrość człowieka, znajdującego się u kresu życia, człowieka, który wyzył się już „hamletycznych“ wątpliwości. Ma on jasny obraz świata i wie, że jego sprzeczności są nie do pogodzenia. I dlatego jest melancholijnie uśmiechnięty i pełen gorzkości.

Chciałem was bawić. Teraz się wyzybiam
Zaklętych duchów, z czarów szukają zrywam.
I rozpacz jeno została mi w końcu.

Tak mówi człowiek, który poznał smak życia. Człowiek, który walczył i pod koniec życia dostrzegł bezcelowość swoich buntów i zmagañ. Tak mówi Szekspir.

Ale Prospero-mędrzec nie chce wyzyść się całkowicie nadziei. Księżciu Mediolanu nie przyda się to już na wiele. Ale dla Prospera-medra nadzieja istnieje; wiara w humanistyczną treść myśli ludzkiej.

Cały oddał się myśl ulepszeniu,
Sztuce, co gdyby mniej była tajemna,
Nad wszystkie tłumy wyższa jest poklaski.

W niej tylko upatruje pociechę. Ale nie pociechę rezygnacji. Wielkie humanistyczne tęsknoty ludzkości, zawarte w dziejach myśli, niestępliwą intelektualną, niesasycony głód wiedzy, ogarnianie coraz szerszych horyzontów — to nadzieja prawdziwa, jedynie możliwa i realna. To zdaje się porywać Szekspira, w tym zdaje się widzieć nie tylko pociechę swojej gorzkiej starości, ale i prawdziwe wyzwolenie.

Gonzalo, jedyny sprawiedliwy w otoczeniu króla, zaczyna snuć fantazje, jak on sobie wyobraża świat:

Wszystko bym w mojej Rzeczpospolitej
Na wspak urządził.

TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: BURZA Szekspira. Scena zbiorowa z IV aktu. Na pierwszym planie — Ryszard Kotas (Kaliban), Tadeusz Szaniecki (Stefano), Witold Pyrkosz (Trynkulo)

Gdy jednak dochodzi do sformułowania programu — trudno pocie wyzyść się znużeń utopii. I szydzi:

zabroniłbym handlu,
Żadnych by u mnie nie było urzędów,
Żadnej nauki, bogactw, ni ubóstwa,
Żadnego służ, kontraktów, sukcesji.
Granie uprawnych pól albo winnicy.

Świadomie już obraz anarchii doprowadza do granic całkowitego podważenia porządku, by stwierdzić sceptycznie za Montaignem, że to niemożliwe. Nie da się inaczej urządzić świata — zdaje się mówić poeta. Trzeba umieć mądrze pogodzić się z tym co jest. Ale obraz utopii niepokoi go wciąż i wciąż. Lektura Tomasa Morusa musiała wyrzeć poważny wpływ na współczesnych. Szekspir nie może tego pominąć. Świadomy nierealności obrazu, który kreśli Gonzalo, snuje swą myśl dalej. Tym razem zdaje się mówić tylko do króla, którego chce porwać swą piękną, szlachetną, humanistyczną wizją.

Wszystko byłoby wspólne, a natura
Bez prac i potu wszystko by dawała.
Wygnałbym zdradę, kłamstwo, przewaństwo,
Miecz, dzidy, noże, wojenne ryszunki.

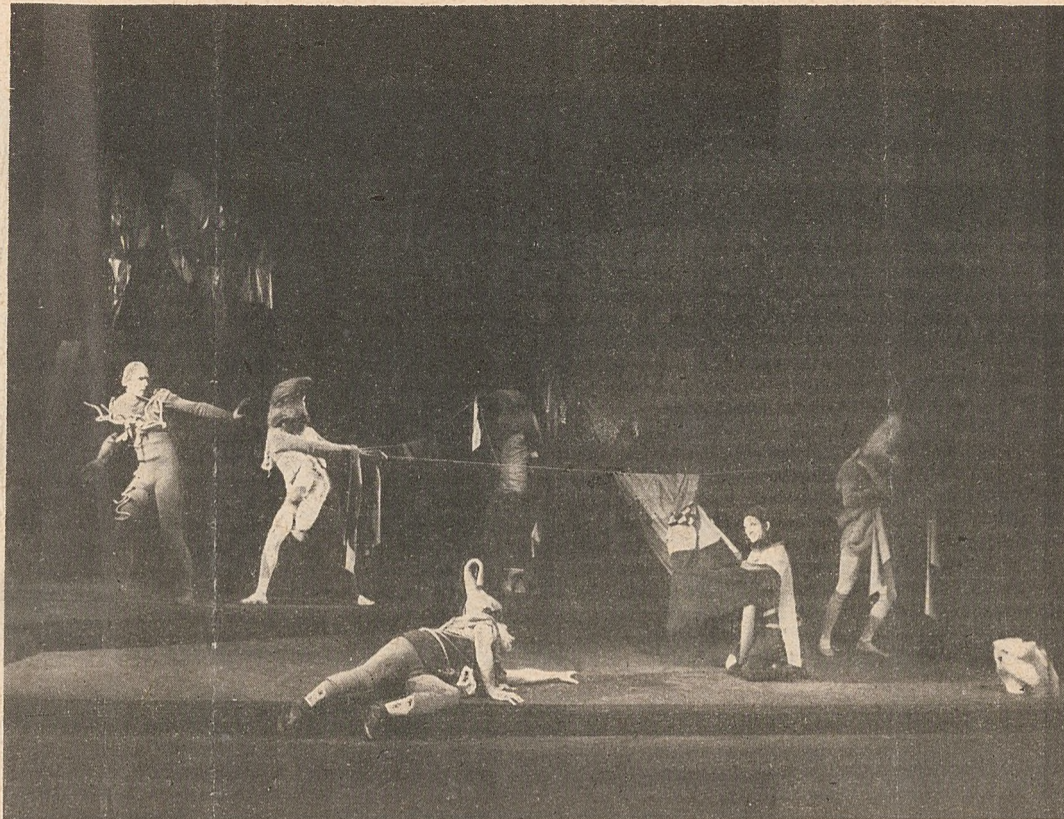
Obraz jest tak utopienny, tak marzycielski, że budzi śmiech u dworaków królewskich. Gonzalo milknie smętny. Mówił tylko po to — tłumaczy — żeby „dać sposobność do śmiechu tym panom“.

Żart ten ukrywa gorzcy rozczarowania. Nie wskutek śmiechu dworaków, czy ich kpiących komentarzy. Jest to gorzcy człowiek, który właściwie przestał już czamkolwiek się dziwić, ale jeszcze nie całkowicie zobojętniał. I taki jest ton całej *Burzy* — pełen gorzkości, co chwila hamowanej lub w żart obracanej. Ale na scenie tego się nie odczuwa. Przybylski jako Prospero jest raczej spokojnie melancholijny niż gorzki. Przemawia przez niego dostojna mądrość i wyższość człowieka, który ma w swej służbie Ariela — symbol wiedzy współczesnej. Przybylski jest zajęty urządzaniem świata i wymierzaniem sprawiedliwości. Wygłasza przy tym swoje pełne filozoficznej zadumy monologi po trosze tak, jakby je czytał z partytury. Nie braknie w nich momentów prawdziwie pięknych i wzruszających, ale nie porywa widowni. Bo nad wszystkim zdaje się unosić duch potęgi ciemnoty. Ten duch jest zmaterializowany: to Kaliban, który prowadząc Stefana i Trynkula do chaty Prospera przypomina nieustannie:

Ale pamiętaj zabierz mu wprzód książki,
Bo on bez książek nie mędrszy ode mnie;
Spal tylko książki!

Ryszard Kotas mówi to przejmująco i sugestywnie. Echo jego słów brzmi długo w naszych uszach, jak hasło kalibanizmu. Kaliban gawdzi przy tym ludźmi. Gdy Stefano i Trynkulo zatrzymują się na widok pięknych szat, Kaliban wyraża swą pogardę dla ślepoty już nie bliźniów, ale ludzi. Jego końcowe pogodzenie się z Prosperem jest konwencjonalne. On nie skapitulował, mimo że Prospero okazał mu łaskę. Bo ułaskawił go księżę Mediolanu, nie mędrzec. I dlatego ogarnia nas gorzcy.

W Teatrze Ludowym w Nowej Hucie *Burza* trwa zaledwie dwie godziny. A więc krócej niż u Szekspira. Przebiega jak *Burza*. I przypomina *Burzę*. Nad sceną unosi się wielki abstrakcyjny obraz: ni to porwany żagiel, ni to zielony las, ni ciężka chmura. Gdy się go podświetla — zmienia wyraz. Ujarzmia wówczas naszą wyobraźnię i dyktuje każdorazowe miejsce akcji: otwiera plenery, zamyka scenę do niewielkich wnętrz. Dzięki temu wszystkie przejścia są niesłychanie płynne. Podobnie, jak ukazywanie się poszczególnych postaci, duchów,



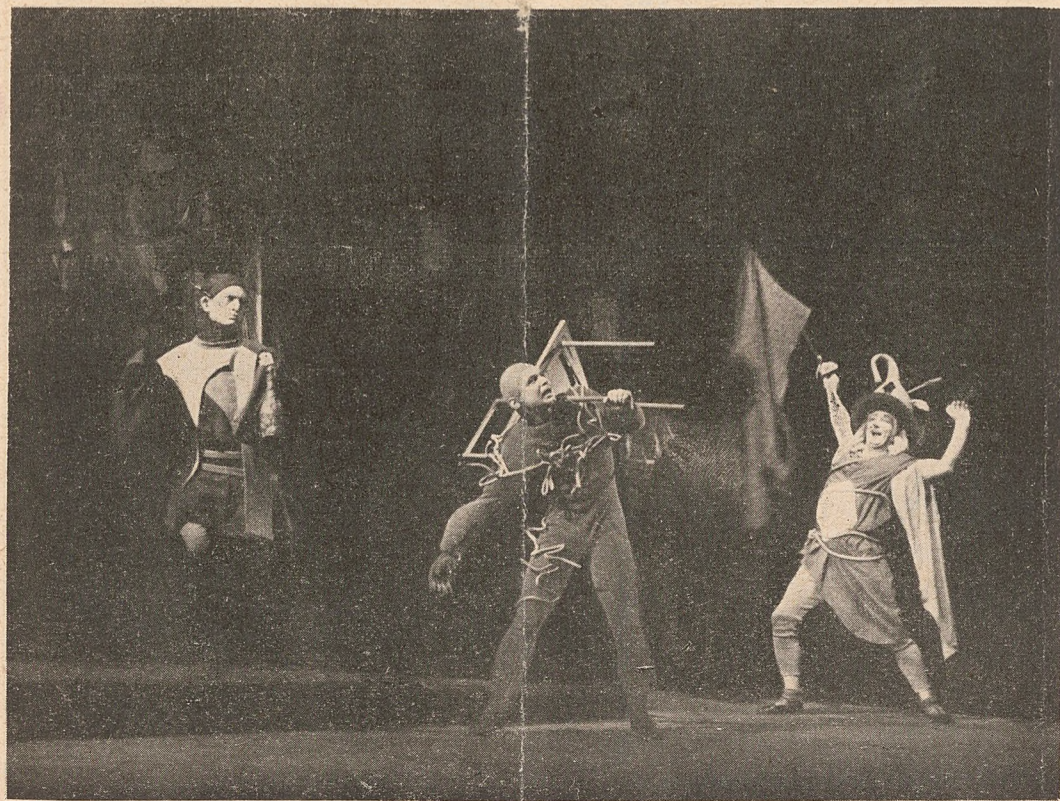
czy Ariela, który przemyka się przez scenę w swoim srebrzysto-białym stroju, otoczony elipsą jak atom. Dostęp na scenę jest otwarty ze wszystkich stron. Aktorzy ukazują się i znikają, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej, którą trzyma Prospero. Jakby Prospero był reżyserem widowiska. Świadomie utrzymana oszczędność i ascezyzm sceny, inscenizacji (Skuszanka i Szajna), spuszczając w pewnym momencie z góry na linach sito zastawiony stół. Obraz jest surrealistyczny. To teatr wtargnął całą mocą. I zagrał jak drwina. I to jest szekspi-

Andrzej Wróblewski



„Burza“ Szekspira w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie

Anna Lutostawska (Miranda) i Jerzy Przybylski (Prospero). Reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Józef Szajna, współpraca dramaturgiczna: Jan Kott





BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

old 55104

DIALOG

Warszawa

Krystynie Skuszanec

wydanie

Nr 4 z dn. 14 IV 1960

606, RSW „Prasa“, Kielce

po raz ostatni wezwał Ariela i zatoczył magiczne koło. Żywioly ucichły, burza minęła. Prospero powraca w świat ludzi i wyrzeka się czarodziej-skiej władzy.

..... Ale się wyrzekam
Tej groźnej magii i kiedy raz jeszcze
Wezwę niebiańskiej muzyki

..... to złamię
Mą czarodziejską laskę i pogrzebię
Głęboko w ziemi (V, 1) *

Wśród wszystkich wielkich drama-tów Shakespeare'a zakończenie *Burzy* wydaje się pozornie najbardziej pogod-ne. Prospero zostaje z powrotem księ-ciem Mediolanu. Alonso, król Neapolu, odzyskał syna i żałuje popełnionej zdrady. Uwolniony Ariel rozplynał się w czystym powietrzu. Kaliban zrozu-miał, że wziął pijaka za boga. Młodzi oblubieńcy, Miranda i Ferdynand, gra-ją w szachy o dwadzieścia królestw. Nienaruszony okręt czeka w spokojnej przystani. Winy zostają darowane i zbrodnie przebaczone. Nawet obaj wia-

* Fragmenty *Burzy* cytuję przeważnie według tekstu przygotowanego dla teatru w Nowej Hucie i opartego o przekłady Zo-fii Siwickiej i Leona Ulricha. Czasami je-dnak posługuję się przekładem Władysła-wa Tarnawskiego. Fragmenty z *Hamleta* w przekładzie Romana Brandstaettera. Cytaty z Montaigne'a w przekładzie Boya-Ze-leńskiego. Cytaty z Leonarda w przekła-dzie Leopolda Staffa.

„...Nie było nikogo, kto by nie dostał gorączki szaleństwa i nie urządził scen rozpaczliwych“.

rolomni bracia zaproszeni zostają na wieczór, krótką chwilą po burzy, cicha i łagodna. Świat, który wyszedł ze swoich kolein — „the time is out of joint“ Hamleta — powrócił do moralnego ładu.

W tej jednej podróży
..... Prospero swe księstwo
Znalazł na wyspie, a my wszyscy siebie,
Gdy nikt już nie był sobą. (V, 1)

„When no man was his own...“ Moralitet został odegrany, czar prysł i przysło szaleństwo. Namiętności wyga-sły i uspokoiły się żywioly. We wszyst-kich dramatach Shakespeare'a są te krótkie chwile spokoju i ciszy. Ale prawie zawsze są one przed burzą. Tu-taj jest już po burzy. Rankiem obaj władcy i wszystkie osoby dramatu od-płynąć mają z powrotem do Neapolu. Akcja *Burzy* wraca do swego prolo-gu i wszyscy bohaterowie wracają na dawne miejsca. Koło się zamknęło, hi-storia wróciła do swojego początku. Czy się raz jeszcze powtórzy?

Tak zaczynają się i kończą, dokład-nie w tej samej sytuacji, kroniki hi-storyczne Shakespeare'a. Zmieniają się imiona królów, Henryk następuje po Ryszardzie albo Ryszard po Henryku, ale dramat władzy i uzurpatora jest zawsze jeden i ten sam. Każdą stare-go władcy i koronacja nowego jest je-dnocześnie prologiem i epilogiem. Kron-iki historyczne Shakespeare'a są hi-storią panowań. Osoby dramatu są ciągle nowe. W *Burzy* ten sam władca obejmuje z powrotem swoje księstwo.

Jan Kott

26

26 55 104

PAŁECZKA PROSPERA

Krystynie Skuszance

„...Nie było nikogo, kto by nie dostał gorączki szaleństwa i nie urządził scen rozpaczny“.

I

Przedstawienie się kończy. Prospero po raz ostatni wezwał Ariela i zatoczył magiczne koło. Żywioty ucichły, burza minęła. Prospero powraca w świat ludzki i wyrzeka się czarodziej-skiej władzy.

... Ale się wyrzekam
Tej groźnej magii i kiedy raz jeszcze
Wezwę niebiańskiej muzyki
... to złamię
Mą czarodziejską laskę i pogrzebię
Głęboko w ziemi (V, 1)*

Wśród wszystkich wielkich drama-tów Shakespeare'a zakończenie *Burzy* wydaje się pozornie najbardziej pogod-ne. Prospero zostaje z powrotem księ-ciem Mediolanu. Alonso, król Neapolu, odzyskał syna i żałuje popełnionej zdrady. Uwolniony Ariel rozplynął się w czystym powietrzu. Kaliban zrozumi-ał, że wziął pijaka za boga. Młodzi oblubieńcy, Miranda i Ferdynand, gra-ją w szachy o dwadzieścia królestw. Nienaruszony okręt czeka w spokojnej przystani. Winy zostają darowane i zbrodnie przebaczone. Nawet obaj wia-

rolomni bracia zaproszeni zostają na wieczerzę do chaty Prospera. Jest wie-czór, krótkka chwila po burzy, cicha i łagodna. Świat, który wyszedł ze swoich kolein — „the time is out of joint“ Hamleta — powrócił do moral-nego ładu.

W tej jednej podróży
. Prospero swe księstwo
Znalazł na wyspie, a my wszyscy siebie,
Gdy nikt już nie był sobą. (V, 1)

„When no man was his own...“ Mo-ralitet został odegrany, czar prysł i prysło szaleństwo. Namiętności wyga-sły i uspokoiły się żywioty. We wszyst-kich dramatach Shakespeare'a są te krótkie chwile spokoju i ciszy. Ale prawie zawsze są one przed burzą. Tu-taj jest już po burzy. Rankiem obaj władcy i wszystkie osoby dramatu od-płynąć mają z powrotem do Neapolu. Akcja *Burzy* wraca do swego prolo-gu i wszyscy bohaterowie wracają na dawne miejsca. Koło się zamknęło, hi-storia wróciła do swego początku. Czy się raz jeszcze powtórzy?

Tak zaczynają się i kończą, dokład-nie w tej samej sytuacji, kroniki hi-storyczne Shakespeare'a. Zmieniają się imiona królów, Henryk następuje po Ryszardzie albo Ryszard po Henryku, ale dramat władzy i uzurpatora jest zawsze jeden i ten sam. Każd stare-go władcy i koronacja nowego jest je-dnocześnie prologiem i epilogiem. Kro-niki historyczne Shakespeare'a są hi-storią panowań. Osoby dramatu są ciągle nowe. W *Burzy* ten sam władca obejmuje z powrotem swoje księstwo.

* Fragmenty *Burzy* cytuję przeważnie według tekstu przygotowanego dla teatru w Nowej Hucie i opartego o przekłady Zo-fii Siwickiej i Leona Ulricha. Czasami je-dnak posługuję się przekładem Władysła-wa Tamawskiego. Fragmenty z *Hamleta* w przekładzie Romana Brandstaettera. Cyta-ty z Montaigne'a w przekładzie Boya-Ze-leńskiego. Cytaty z Leonarda w przekła-dzie Leopolda Staffa.

Jakby nic się nie zmieniło, jakby wszystko, razem z bezludną wyspą, było tylko przedstawieniem teatralnym, które zainscenizował Prospero i w którym odegrał główną rolę. Takim samym przedstawieniem teatralnym jak to, które ułożył i zainscenizował Hamlet na zamku w Elsynorze. Teatrem, „którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnoty i wady jej rysy, złości — żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku — postać ich i piętno.“

Zakończenie *Burzy* jest bardziej niepokojące od wszystkich zakończeń shakespeareowskich dramatów. Może dlatego żaden z komentatorów nie zwrócił uwagi na to cofnięcie akcji do jej początku. Może wydawało się to po prostu zbyt oczywiste. Albo burzyło całą dotychczasową, romantyczną i idylliczną, interpretację *Burzy* jako dramatu przebaczenia i pogodzenia się ze światem. A przecież, jeśli nie kluczem, to przynajmniej początkiem interpretacji musi być analiza dramatycznej budowy *Burzy*. Historia wróciła do punktu wyjścia i zaczyna się od nowa. Ale jaka historia i co oznacza ów dziwny moralitet, którego akcja rozgrywa się w ciągu niespełna czterech godzin, a więc tylko niewiele dłużej niż czas jego odegrania na scenie?

Shakespeare, który zazwyczaj tak swobodnie igra z czasem, całe miesiące zagęszcza w jednej scenie albo też pozwala upłynąć szesnastu latom między dwoma aktami *Zimowej opowieści*, czas *Burzy* wylicza co do minuty. Już po drugiej okręt wiozący Alonsa zapalił się od piorunów i rozbił o skały, o szóstej wieczorem bohaterowie idą na wieczerzę; Prospero odzyskał swoje księstwo, Alonso odnalazł syna, Ferdynand zdobył Mirandę. Zegar shakespeareowski, zegar dramatyczny, który w ciągu minuty potrafi przeskoczyć lata, tym razem posuwa się tak samo jak wszystkie zegary. Przedstawienia w czasach shakespeareowskich zaczynały się zazwyczaj o trzeciej i kończyły o szóstej. Między drugą a trzecią zaczęły się czary Prospera i o szóstej wieczorem skończyły. Trudno nie widzieć w tym świadomego zamysłu.

Bohaterowie dramatu przeszli przez burzę i poddani zostali próbie; razem z nimi, dokładnie w tym samym czasie, świadkami tej samej burzy byli

widzowie. Bohaterowie dramatu idą na wieczerzę, w tym samym czasie pójść na wieczerzę aktorzy i widzowie. Burza minęła, skończyły się czary i skończyło się przedstawienie. Życie zaczyna się od nowa, takie jakie było przedtem, dla bohaterów dramatu i dla widzów; przed burzą, przed przedstawieniem. Czyż nic się nie zmieniło? Ale widzowie, zanim się rozejdą, muszą jeszcze wysłuchać epilogu. Na proscenium staje Prospero albo raczej aktor grający Prospera. Wygłasza swój końcowy monolog. Jest to jeden z najpiękniejszych, jakie kiedykolwiek napisał Shakespeare, a jednocześnie jeden z najbardziej tragicznych i najbardziej zagadkowych. Mówi go Prospero wprost do widzów:

Chciałem was bawić. Teraz się
wyzbywam
Zaklętych duchów, z czarów sztuką
krywam,
I rozpacz jeno została mi w końcu.
(V. 1)

W teatrze hiszpańskim, u Calderona, a jeszcze częściej u Lope de Vegi, aktor w imieniu autora na zakończenie sztuki polecał się względem publiczności i prosił widzów o przebaczenie za błędy przedstawienia. Ale u Shakespeare'a tego typu końcowy monolog, zwrócony wprost do widzów, znajduje się tylko w *Burzy*. Ma zupełnie inną tonację, cały jest wielką liryczną fugą i trzeba być głuchym, żeby nie usłyszeć w nim przejmujących akcentów osobistych. *Burza* jest ostatnim z wielkich utworów Shakespeare'a, po niej dopisał jedynie kilka scen do tragedii Fletchera *Henryk VIII*, być może poprawił *Ardena z Fawersham* i rzucił na papier kilkadziesiąt wierszy zagubionej tragedii o Thomasie Morusie. *Burza* zamyka dzieło Shakespeare'a i nie dziwno, że wiele pokoleń badaczy i krytyków widziało w niej poetycki testament, pożegnanie z teatrem, filozoficzną i artystyczną autobiografię. Shakespeare pod postacią Prospera przedstawić miał samego siebie.

Nie brakło uczonych shakespeareologów, którzy próbowali odczytywać *Burzę* jako biografie dosłowną albo jako alegoryczny dramat polityczny. Stary Chambers, dla którego *Burza* zawierała optymistyczne credo Shakespeare'a, wiązał jej powstanie z przełomem po roku 1607 i odejściem od czar-

nej filozofii *Hamleta*. J. D. Wilson widział w *Burzy* odbłask sielskiej atmosfery Stratfordu i pogodnej starości poety u boku wnuczki i córki. Robert Graves odczytywał w *Burzy*, zamaskowaną podobnie jak w *Sonetach*, autobiografię Shakespeare'a. Wiedźma Sykoraks miała być „Czarną Damą”, niewola Ariela poddaniem się miłosnej namiętności, a Trynkulo samym Ben Jonsonem. Pani Winstanley d'Aberstwyth odkryła w *Burzy* tragedię o śmierci francuskiego Henryka IV, w której Miranda miała być symbolem hugonotów, jacy zbiegli do Anglii, wiedźma — Katarzyną de Medicis, a Kaliban — złowrogim ojcem Ravaiillac z Towarzystwa Jezusowego; Ariel był oczywiście królem — męczennikiem.* Wszystkie te pomysły interpretacyjne są śmieszne i dziecinne; nie mniej dziecinne jest widzenie w Arielu i Kalibanie sztywnych, zamkniętych i jednoznacznych alegorii filozoficznych, albo wykładu ezoterycznego systemu mistycznego.

Wielki mag, któremu posłuszne są żywioły, na którego rozkaz otwierają się groby i zmarłych wypuszczają na wolność, który słońce potrafił zaćmić w południe i uciszyć wichry, odrzuca magiczną pałeczkę i pozbywa się władzy przemiany losów ludzkich. Jest już tylko zwykłym śmiertelnikiem, bezbronny jak wszyscy:

Teraz mnie wszystkie czary opuściły.

Nie mam już innej oprócz własnej siły.

A ta jest wąta. (V, 1)

Interpretacja ta 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 to zarówno w swoim stylu jak w swojej filozofii i estetyce, w koncepcji poety jako demiurga, w konflikcie między poetą i światem, między Arielem i Kalibanem, czystym duchem i czystą zwierzęcością. Cała ta symbolika bliższa jest Victorowi Hugo i Lamartiniowi, a jeszcze bardziej niemieckiej Romantische Schule niż shakespeareowskiemu teatrowi, który jest zawsze obrazem okrutnej natury, okrutnej historii i człowieka, daremnie próbującego zaplanować nad swoim losem.

Teatralna tradycja shakespeareowskiej *Burzy* bardzo wczesnie została zagubiona. Od okresu Restauracji po czterdzieste lata XIX wieku grano w Anglii *Burzę* w przeróbce Drydena. Była to pusta, dworska feeria. Symboliczna interpretacja *Burzy* przyniosł romantyzm i pokazywał iluzjonistyczną *Burzę* przy pomocy wszystkich środków teatralnej maszyny i świetlnych efektów. Te dwie zle tradycje: feerii i alegorii zbiegły się ze sobą i zaciążyły nad interpretacjami *Burzy* niemal że po dzień dzisiejszy. Wielka poezja stała się poetyckością, groźny moralitet — alegorycznym widowiskiem, dramatyzm *Burzy* roztopił się w estetyzmie, zagubiona została jej ciepka, filozoficzna gorycz. *Burza* stawała się coraz bardziej romantyczną i operową feerią, w której główną rolę odgrywa baletniczka unosząca się na teatralnym flugu, ubrana w jasne trykoty i powiewająca skrzydełkami ze srebrnej gazy i tiulu. Od tej tradycji nie wywołili się nawet w pełni Leon Schiller, który w roku 1947 romantycznemu pojmowaniu *Burzy* próbował przeciwstawić optymistyczną oświeceniową powiastkę o królu-filozofie i nieograniczonej potędze rozumu.

Prawdziwa *Burza* jest groźna i surowa, jest liryczna i groteskowa, jest jak wszystkie wielkie dzieła Shakespeare'a namiętnym obrachunkiem z rzeczywistym światem. Aby taką *Burzę* odczytać, trzeba powrócić do shakespeareowskiego tekstu i shakespeareowskiego teatru. Trzeba zobaczyć w niej dramat ludzi renesansu i ostatniego pokolenia humanistów, i w tym sensie, ale tylko w tym sensie, można odnaleźć w *Burzy* filozoficzną autobiografię Shakespeare'a i summę jego teatru. *Burza* stanie się wtedy dramatem straconych złudzeń, gorzkiej mądrości i kruchej, chociaż upartej, nadziei. Odżyją wtedy w *Burzy* wielkie renesansowe tematy: filozoficznej utopii, granic ludzkiego poznania, jedności człowieka i natury, opanowania przyrody, zagrożenia moralnego porządku. Odnajdziemy wtedy w *Burzy* świat współczesny Shakespeare'owi: wielkich podróży, nowo odkrytych lądów i tajemniczych wysp, marzeń o człowieku, który wzniesie się w powietrze jak ptak, i o machinach, które pozwolą zdobywać najsilniejsze fortece. Epokę, w której nastąpił przewrót w astronomii, metalurgii i anatomii, epokę wspólnoty uczonych, filozofów

* Zob. L. Gillet, *Shakespeare*, 1931.

i artystów; nauki, która po raz pierwszy stała się uniwersalna, filozofii, która odkryła względność wszystkich ludzkich sądów i astrologicznych horoskopów, które kazał sporządzać sobie papież i wszyscy książęta; epokę wojen religijnych i stosów inkwizycji, nieznanego dotąd przepychu cywilizacji i zaraz dziesiątkujących miasta; świat wspaniały, okrutny i dramatyczny, który nagle ukazał całą potęgę człowieka i całą jego nędzę; świat, w którym natura i historia, władza królewska i moralność pozbawione zostały po raz pierwszy teologicznej sakry.

Elżbietański teatr wyobrażał świat. Nad shakespeareowską sceną w teatrze „The Globe“ rozpięty był ogromny baldachim usiany złotymi gwiazdami i znakami Zodiaku, który symbolizował Niebo. Był to jeszcze jak w średniowieczu „Theatrum Mundi“. Ale „Theatrum Mundi“ już po trzęsieniu ziemi.

II

Burza ma dwa zakończenia: cichy wieczór na wyspie, kiedy Prospero przebacza swoim wrogom i cała historia powraca do swojego punktu wyjścia, oraz tragiczny monolog Prospera, mówiony wprost do widzów, monolog, który jest poza czasem. *Burza* ma również dwa prologi. Pierwszy, dramatyczny, dzieje się na okręcie, który zapala się od piorunów i rzucony zostaje na skały. Drugi prolog jest opowiadaniem Prospera o utracie księstwa i bezludnej wyspie; jest prehistorią postaci dramatu.

Pierwszy prolog, podobnie jak końcowy monolog Prospera pozornie wydaje się niekonieczny. Dzieje się poza wyspą i jest jak gdyby tylko ramą. Ale jego sens dramatyczny jest podwójny. Ukazuje burzę rzeczywistą w odróżnieniu od burzy wewnętrznej, od szaleństwa, któremu poddani zostaną, na oczach widzów, bohaterowie dramatu. Dopiero po obrazie burzy fizycznej i materialnej odegrany zostanie moralitet. Wszystko, co dzieje się na wyspie, będzie teatrem w teatrze, przedstawieniem, które wyreżyseruje Prospero.

Ale ten dramatyczny prolog ma jeszcze inny sens, jest wykładnią wprost, bez alegorii, jednej z wielkich tez shakespeareowskich, gwałtowną konfrontacją natury i społecznego porządku.

Okręt wiezie króla; czym jest władza królewska i jego majestat wobec rozpetanego żywiołu? Niczym! Shakespeare powtarza słynną inwokację Panurga z czwartej księgi *Gargantuy i Pantagruela*, ale o ile ostrzej, o ile dobitniej!

GONZAŁO

Bądź cierpliwy.

BOSMAN

Jeśli morze będzie cierpliwe! Precz stąd! Cóż te ryczące bałwany robią sobie z króla? Do kajut! Spokój! Nie przeszkadzać nam tutaj!

GONZAŁO

Dobrze, ale pamiętaj, kogo masz na pokładzie.

BOSMAN

Nikogo, kogo bym więcej kochał nad siebie. Jesteś panem rajcą; jeśli możesz nakazać tym żywiołom milczenie i uspokoić zawieruchę, nie tkniemy więcej liny. Użyj swej władzy, a jeśli nie możesz, podziękuj, że żyjesz tak długo...

(I, 1)

Jest to w skrócie i zgeszczeniu temat *Króla Leara*. W kronikach posługiwał się Shakespeare metaforą wielkich schodów, na które wkraczał uzurpator. Każdy stopień zbliżał go do korony, ale każdy stopień prowadził jednocześnie na szafot. Stopień schodów określał jego czyny i charakter. Królewskość była tylko stopniem schodów. W *Ryszardzie II* król, któremu koronę zerwano z głowy, w jednej chwili staje się zwykłym śmiertelnikiem. Stracony został raptownie. W *Królu Learze* władca schodzi powoli, krok za krokiem, stopień po stopniu z tych wielkich schodów historii. Aż na samo dno między ludzką, aż do poznania rzeczywistego świata. „Mówili mi, że jestem wszystkim. To kłamstwo, nie jestem zabezpieczony przed febrą“. W prologu *Burzy* przeprowadzona jest raz jeszcze wielka, renesansowa desakralizacja majestatu. Wobec ryczącego morza bosman naczy więcej od króla.

Drugim prologiem *Burzy* jest opowiadanie Prospera. Opowiadanie jest długie i płaczą się w nim niezupełnie jeszcze wyczyszczone motywy jakiejś starej szbulki, z której Shakespeare prawdopodobnie zaczerpnął fabułę *Burzy*. Nie to jest ważne. Opowiadanie Prospera podejmuje znowu jeden z głównych, zasadniczych, niemal obsesyjnych tematów shakespeareowskich; o dobrym i złym władcy, o księciu pra-

wowitym i o uzurpatorze, o wyrzuceniu prawowitego władcy z tronu. Jest to dla Shakespeare'a obraz historii, wiecznej historii, jej mechanizmu stałego i niezmiennego. Powtarza się on w kronikach królewskich i w tragediach, w *Hamlecie* i w *Macbecie*, a nawet w komediach, bo przecież i *Miarka za miarkę* i *Jak wam się podobą* powtarzają ten sam temat. Jedyne w tragediach rzymskich, chociaż mechanizm historii i walki o władzę pozostaje ten sam, zmieniają się dramatis personae; są nimi senat i lud, patrycjusze, trybuni i wodzowie armii.

W opowiadaniu Prospera schemat historii feudalnej jest nagi, oczyszczony z wszelkiej alegorii i przypadku, pozbawiony niemal imion i charakterów, abstrakcyjny jak formuła. Opowiadanie Prospera jest streszczeniem traktatu Machiavella o Księciu.

..... Jako, że nauka
Była mi wszystkim, rząd zdałem bratu.
I obcy stałem się własnemu państwu...
.....
Gdy się nauczył, jak darzyć łaskami,
Jak ich odmawiać, kogo wprzód
..... wysunąć.
Kogo powściągnąć, bo się wysforował...
..... ponastrajał wszystkie
Serca w mym państwie na ton bardziej
..... miły
Dla swego ucha. Był bluszczem,
..... co zakrył
Mój pień książęcy i wyszał zeń soki
Zielone
By znieść przegrodę pomiędzy swą rolą
A tym, za kogo tę rolę odgrywał.
Musiał sam zostać panem Mediolanu.
..... Zawiera
Układy z królem Neapolu
..... Przyrzeka dać haracz
I hold mu złożyć
..... Pewnej nocy
Otworzył bramy Mediolanu (1,2)

Opowiadanie Prospera jest historią walki o władzę, przemocy i spisku. Ale nie jest tylko historią księstwa Mediolanu. Ten sam temat powtórzą dzieje Ariela i Kalibana. Teatr Shakespeare'a jest „Theatrum Mundi“. Przemoc jako zasada świata pokazana zostanie w kategoriach kosmicznych. Prehistoria Ariela i Kalibana jest powtórzeniem dziejów Prospera, jeszcze jedną ilustracją tego samego tematu.

Shakespeareowskie dramaty zbudowane są nie na zasadzie jedności akcji, ale na zasadzie analogii, podwójnej — albo począwornej fabuły, która powtarza ten sam zasadniczy temat; są systemem zwierciadeł, wklęsłych i wypukłych, które odbijają, powiększają i parodiują tę samą sytuację.* Ten sam temat powraca w dur i moll, we wszystkich rejestrach shakespearowskiej muzyki, powtarzany jest lirycznie i groteskowo, potem patetycznie i ironicznie. Tę samą sytuację odegrają na shakespearowskiej scenie królowie, potem powtórzą kochankowie i małpować będą błazny. A może to królowie małpowali błaznów? Królowie, kochankowie i błazny są tylko aktorami. Role są rozpisane i sytuacje narzucone. Tym gorzej, jeśli aktorowie nie pasują do swojej roli i nie potrafią jej rozegrać. Bo grają na scenie, która jest obrazem rzeczywistego świata, gdzie nikt nie wybiera ani roli, ani sytuacji. Sytuacje w teatrze shakespearowskim są zawsze prawdziwe, nawet wtedy, kiedy odgrywiają je duchy i potwory.

Jeszcze zanim prądy morskie zaniosą na wyspę tratwę z *Mirandą* i *Prosperem*, już dokonał się pierwszy akt przemocy i terroru. Ariel schwytyany został przez wiedzimę Sykoraks i za odmowę pełnienia jej poleceń uwięziony został w rozdartej sośnie. Cierpią, był przecież dotąd wolny jak powietrze. „Byłeś duchem nadto szlachetnym — powie Prospero — by spełniać przyziemne, wstrętne rozkazy“. Prospero uwalnia Ariela, ale po to, aby jemu służył, aby go z kolei poddać własnej władzy. Shakespeare zawsze się śpieszy, od razu, gwałtownie rysuje konflikt i sytuacje. Ledwo Prospero skończył swoje opowiadanie, ledwo Ariel zdążył zdać sprawę z zatopienia okrętu, już konflikt wybucha. I to z całą siłą. Prolog jest skończony, zaczyna się akcja.

* O analogii jako zasadzie shakespearowskiej dramaturgii pisali F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*, 1955; Moulton, *Shakespeare, the Dramatic Artist*; W. Empson, *Some Versions of Pastoral*. Henry James używa pojęcia „the central reflector“ w zastosowaniu do *Hamleta*.

ARIEL

Pozwól przypomnieć sobie, coś obiecał
I nie dotrzymał dotąd.

PROSPERO

Cóż to? Krnąbrny?

Czegóż się możesz domagać?

ARIEL

Wolności!

PROSPERO

Nim czas nadejdzie? Nic z tego!

(podnosi łaskę) (I, 2)

Dwukrotnie został już wprowadzony temat przemocy. Ale na wyspie jest jeszcze trzecia osoba dramatu: Kaliban. I ten sam temat, ta sama sytuacja, powtórzona zostanie po raz trzeci. Tylko role zostaną odwrócone i wprowadzi Shakespeare nowe zwierciadło. Tym razem będzie to zwierciadło krzywe. Kaliban jest pomiotem więdźmy Sykoraks z diabłem. Po jej śmierci zaczął panować na wyspie. Był prawowitym władcą. Przynajmniej w sensie feudalnym. Kaliban utracił swoje królestwo, tak jak Prospero stracił swoje księstwo. Kaliban obalony został przez Prospera, tak jak Prospero został obalony przez Antonia. Jeszcze zanim odegrany zostanie właściwy moralitet i Prospero podda swoich wrogów próbie szaleństwa, już rozegrały się na bezludnej wyspie dwa akty feudalnej historii:

Wyspa jest moja po matce Sykoraks,
Tyś mi ją zabrał. Kiedyś się tu zjawił,
Toś mi dogadzał, głaskał, dawał wodę
Z jagódeczkami

Byłem tu niegdyś swoim własnym
królem! (I, 2)

Pierwszy bunt Kalibana należy jeszcze do antecedencji dramatu. Kaliban porwał się na Mirandę i chciał ją zgwałcić. Ten zamach się nie udał. Kaliban został wtrącony do pieczary, skazany na noszenie drew i wody, poddany mękom. Te męki to szczypania i ukłucia, kolki i kurcze. Wspaniała jest zawsze dosłowność Shakespeare'a! Cierpienia Ariela są abstrakcyjne, i wolność, o której marzy, jest abstrakcyjna; jest odrzuceniem każdego stosunku zależności. Męki Kalibana są konkretne, fizyczne, jeszcze zwierzęce. Wprowadzenie postaci w dramatach shakespeareowskich nie jest nigdy przypadkowe. Pierwsza scena, w której pojawia się Ariel, jest żądaniem wolności. Pierwsze wejście Kalibana jest przypomnieniem buntu. Jest wej-

ściem niewolnika. Okrucieństwo tej sceny jest całkowicie zamierzone. I jej brutalna materialność.

PROSPERO

Przeklęty lotrze, którego sam diabeł
Spłodził z niegodną twą matką. No,
wyjdźże!

KALIBAN

Trująca rosa, jaką moja matka
Zgarniała kruczym piórem z błot
niezdrowych,

Niech spadnie na was! Niechaj
południowo —

Zachodni wicher was porwie i niech was
Okryje trądem! (I, 2)

Ekspozycja jest zakończona. Tak wyglądają dzieje mieszkańców bezludnej wyspy, o której skaliste brzegi rozbił się okręt, wiozący dawnych wrogów Prospera. Dla większości komentatorów wyspa w *Burzy* jest feerią albo utopią. Musimy się tej wyspie bliżej przyjrzeć, jest przecież sceną właściwego dramatu. Gdzie leży ta wyspa, co ma oznaczać i jak ją Shakespeare opisał?

Z itenerarium morskiej podróży Alonsa, króla Neapolu, który powraca z Tunisu, i z dziejów więdźmy Sykoraks, która na wyspę przedostała się z Algieru, wynika, że wyspa Prospera powinna leżeć na Morzu Śródziemnym. Skrzyżowanie obu dróg daje okolicę Malty. Inni komentatorzy umieszczają tę wyspę bliżej Sycylii i odnajdują w niej skalistą Pantellerię albo szukają jej u wybrzeży północnej Afryki i widzieć chcą w niej Lampedusę. Ale Setebos, w którego wierzyła czarownica Sykoraks, jest bogiem Indian w Patagonii, a Ariel przynosi Prosperowi rosę „z burzliwych Bermudów“.

W roku 1609 hrabia Southampton wysłał ogromną flotę z ludźmi i ze sprzętem dla zagospodarowania Wirginii, pierwszej angielskiej kolonii na wybrzeżu Ameryki Północnej. Wyprawa budziła nadzieję zawrotnych fortun i rozpałała wyobraźnię. Po raz pierwszy nie tylko astronomowie, humaniści i uczeni, ale kupcy, bankierzy i politycy oswoili się z myślą, że ziemia jest naprawdę kulą. Świat zamieszkały przez człowieka w ciągu jednego wieku urósł w dwójnasób. Odkrycie drugiej półkuli było wstrząsem, który porównać można tylko z wylądowaniem rakiety, wyrzuconej z ziemi, na księżycu i fotografią jego drugiej strony. Jean Fernel, jeden

z pierwszych ludzi nowej epoki, humanista, matematyk i lekarz nadworny króla Francji, pisał w *Dialogu* w roku 1530: „W naszych czasach dokonują się rzeczy, o jakich w starożytności nikomu się nie śniło... Ocean został przemierzony dzięki męstwu naszych żeglarzy i wyspy nowe zostały odkryte... Nowy glob został nam dany przez żeglarzy naszych czasów“. Jeśli odkryto nowe światy na ziemi, zamieszkałe przez istoty rozumne, to dlaczego nie miałyby istnieć w sferach niebieskich? Do takiej konkluzji doszedł Giordano Bruno i za nią właśnie, pod zarzutem herezji, spalony został na stosie w roku 1600. Wtedy właśnie Shakespeare zaczynał pisać *Hamleta*. *Burza* powstała w jedenaście lat później.

Ostatni komentatorzy *Burzy* wiążą jej genezę z relacjami z wyprawy angielskiej floty do Wirginii w roku 1609. Wyprawa nie powiodła się. Flagowy okręt „Sea Adventure“ porwany przez sztorm rozbił się i marynarze wylądowali na bezludnej wysepce, należącej do archipelagu Wysp Bermudzkich. Spędzili na niej dziewięć miesięcy, potem zbudowali dwa nowe statki i przedostali się do Wirginii. Wyspy, na które rzucił ich sztorm, nazywali Diabelskimi. W nocy dochodziły ich tajemnicze wycia i wrzaski. Rozbitkowie brali je za głosy demonów. Tak przynajmniej podają współczesne relacje. I być może, że z nich wziął Shakespeare opowiadanie Bosmana.

. jakieś dziwne wrzaski,
Wycia i piski, wycia, brzęki kajdan
I inne dźwięki, wszystkie przeraźliwe.
(V, 1)

Relacje te bardzo oburzały osadników i Rada kolonistów Wirginii opublikowała broszurę Williama Barretta, że wieści o nawiedzaniu Wysp Bermudzkich przez diabły lub złe duchy są „fałszywe i przesadzone“, i że w tej „komedii tragicznej nie ma nic, co by mogło zniechęcić kolonistów“.* Osadnicy z Wirginii rozsądniej odczytywali Shakespeare'a od niejednego z jego ostatnich komentatorów.

* Cytuję za Longworth Chambrun, *Shakespeare retrowé*, 1947.

Odkryto jeszcze, że Prospero karmił Kalibana pewnym gatunkiem niejadalnych szczeżuj („fresh brook muscles“), o których wspominają opisy nieszczęsnej wyprawy. W *Arielu*, kiedy podpala statek („jednocześnie w wielu płonąłem miejscach, dostrzegaliśmy dobrze na dziobie, głównym maszcie i na rejach“) niektórzy shake-spearologowie widzą obraz ogników św. Elma, które przeraziły rozbitków w czasie katastrofy bermudzkiej.

Fantastyka Shakespeare'a karmiła się zawsze współczesnymi realiami i dzięki temu świat, który zagęszczał na scenie, stawał się jeszcze bardziej materialny. Ale był zawsze całym światem. I dlatego próżno jest szukać długości i szerokości geograficznej wyspy Prospera.

Niewątpliwie jest w *Burzy* atmosfera dalekich wypraw zamorskich i tajemniczych wysp, bezludnych i groźnych, ale jest również niepokój i zachwaleńskość konkluzji, do których dochodził Giordano Bruno. W każdym razie daleka jest *Burza* od naiwnego entuzjazmu i dziecinnej pychy pierwszych świadków geograficznych odkryć. Pytania *Burzy* są filozoficzne i gorzkie. I dużo bardziej gorzkie jest jej doświadczenie.

Moralitet, którego reżyserem będzie Prospero, trwać będzie niespełna cztery godziny. Ale sama wyspa jest poza czasem. Jest na niej jednocześnie zima i lato. Prospero każe Arielowi „umknąć na grzbiecie ostrego wiatru północnego“ i spełniać rozkazy „w żyłach ziemi, kiedy mrozem jest ścięta“. Wyspa ma źródła słone i słodkie, ziemię jałową i żyzną, gaje cytrynowe i grząskie bagniska. „Na leszczynie orzechy wiszą gronami“, dojrzały jabłka i w lasach są trufle. Zamieszkują tę wyspę koczokodany, jeże, żmije, nietoperze i ropuchy. Mają na niej swoje gniazda sójki, na skałach siadają mewy. Rosną jagody, pełno jest dziwnych muszli, stopy kaleczą się o ciernie i kolce. Szczekają na tej wyspie brytany i słychać kogucie pianie.

Komentatorzy *Burzy* odnajdują na tej wyspie idylliczną atmosferę Arkadii. Widocznie odczytują *Burzę* jedynie poprzez złe przedstawienia teatralne. Te właśnie z baletniczką i podświetlonym ekranem. Widzą w niej

ciągle feerię i balet. Lepiej zaufać tym, którzy na tej wyspie poddani zostali próbie szaleństwa!

Same męczarnie, dziwy, niepokoje
Mieszkają tutaj. Oby moc niebieska
Wyprowadziła nas z tej strasznej wyspy!

(V, 1)

I dlatego próżno jest szukać wyspy Prospera nawet na białych plamach starych kart geograficznych, gdzie nikt nie rysunek ładu, błednie błękit oceanu i pojawiają się rysunki dziwacznych stworów albo napis „ubi leones“. Tam także tej wyspy nie ma. Wyspa Prospera jest światem albo sceną. Dla elżbietan było to zresztą tym samym; scena była światem i świat był sceną.

Na wyspie Prospera rozgrywa się w wielkim skrócie shakespearowska historia świata. Jest nią walka o władzę, mord, bunt i przemoc. Dwa pierwsze akty tej historii świata rozegrały się przed przybyciem okrętu z Alonsem. Teraz Prospero przyspieszy akcję; jeszcze dwukrotnie powtórzy się ta sama historia, tragicznie i groteskowo; potem przedstawienie będzie skończone.

Wyspa Prospera nie ma nic wspólnego z sześciłwymi wyspami renesansowych utopii. Podobna jest raczej do wyspy-swiata późnego gotyku. Takie właśnie wyspy malował jeden z największych wizjonerów wśród malarzy wszystkich epok, prekursor baroku i nadrealizmu, szalony Hieronim Bosch. Jego wyspy wznoszą się wśród szarego morza. Są brunatne albo żółte. Mają kształt stożka podobnego do wulkanu ze ściętym szczytem. Na tej górze małe figurki ludzkie roją się i wiją jak mrówki. Sceny przedstawiają siedem grzechów głównych i wszystkie ludzkie namiętności, ale przede wszystkim rozpustę i mord, pijaństwo i obżarstwo. Wśród ludzi kręcą się demony o ciałach pięknych, wiotkich anielic i głowach ropuch, albo psich pyskach. Pod stołami podobnymi do ogromnych żółwich skorup, staruchy o obwisłych piersiach i twarzy dziecka spoczywają w uścisku pół-ludzi, pół-insektów o długich włochatych maczkach. Stoły są zastawione do wspólnie uczy, ale dzbany i talerze potwornieją w owadzie, ptasie albo żabie kształty. Ta wyspa jest ogrodem udręczeń albo obrazem szaleństwa ludzkości. Podobna jest nawet w swoim kształcie do sceny elżbietańskiej.

Do łagodnych przystani u stóp góry przybijają łodzie. To jest proscenium. W wielkich pieczarach i na tarasach wulkanicznego stożka odbywają się sceny główne. Ścięty wierchołek szczytu jest pusty. Na górnej scenie nie ma aktorów. Nikt nie błogosławi i nikt nie rozsądza szaleństwa. Na tej wyspie odbywają się „tortury srogiego świata“. Tego świata, którego Shakespeare był świadkiem, „Czym muchy dla psotnych chłopców, tym ludzie dla bogów; mordują nas dla zabawy“. Ale w tym świecie bogów nie ma i bogowie są niepotrzebni. Wystarczą ludzie:

... My, niby szczyry
Półkające truciznę łapczywie,
Zło wywęszymy, żremy i zdychamy.

(I, 3)

Ten cytat z *Miarki za miarkę* mógłby być podpisem pod wielkimi płótnami Boscha, przedstawiającymi *Kuzzenie św. Antoniego* albo *Ogród rozkoszy*. Taką jest właśnie wyspa Prospera. Ariel jest jej aniołem i katem. I dlatego, kiedy chce być widzialny, przybiera na zmianę postać nimfy i hampi. Oto rozbitkom ogłasza wyrok:

... Przeznaczenie, które
Rządzi tym światem oraz wszystkim,
Co na nim żyje, kazalo głodnemu
Wieczyście morzu aby was wyplulo
Tu na tę wyspę, gdzie nie ma człowieka,
Bo żyć wśród ludzi nie jesteście godni.
Ja odebrałem wam rozum. Z odwagą
Podobną waszej ludzie się wieszają
Lub topią sami.

(III, 3)

Ariel z rozkazu Prospera ściga rozbitków, zwodzi muzyką, nęka i rozprasza. Król Neapolu, Alonso i wierny Gonzalo są już zmęczeni. Zasnę. Zasnę cała świta. Na straży zostanie wiarołomny Antonio i brat królewski Sebastian. Mają czuwać. Raz jeszcze powtórzy się historia zamachu na władzę. Tylko Shakespeare podsuwa nowe zwierciadło. Utrata księstwa przez Prospera opowiedziana została zwierciadłem, sucho i precyzyjnie jak w podręczniku historii. Podana tylko w formułach. W samym mechanizmie. Teraz następuje wielkie shakespearowskie zwolnienie akcji i zbliżenie. Jak w filmie. Teraz każda sekunda ma swoją wagę i obserwować możemy każde drgnięcie duszy i każdy gest. Król i Gonzalo śpią. Chwila jest spo-

III

Kim jest Prospero i co oznacza jego pałeczka? Dlaczego wiedzę łączy z magią i jaki jest ostateczny sens jego konfrontacji z Kalibanem. Bo przecież Prospero i Kaliban są bohaterami *Burzy*. Dlaczego Prospero odrzuca czarodziejską łaskę i księgi swoje topi w morzu? Dlaczego powraca bezbronny w świat ludzki?

W żadnym z arcydzieł shakespeareowskich poza jednym *Hamletem* nie została równie gwałtownie jak w *Burzy* pokazana antynomia między wielkością umysłu ludzkiego a okrucieństwem historii i kruchością moralnego porządku. Była to antynomia głęboko przeżywana przez ludzi Renesansu i to przeżywana jako antynomia tragiczna. Dziewięć niezmiennych sfer niebieskich, unoszących się według nauki średniowiecznej koncentrycznie nad ziemią, było gwarancją porządku naturalnego. Hierarchii niebieskiej odpowiadała hierarchia społeczna. Dziewięć nieb przestało istnieć. Ziemia stała się jednym z pyłków gwiazdnej przestrzeni, ale jednocześnie zbliżył się wszechświat: ciała niebieskie poruszały się według praw, które odkrył rozum ludzki. Ziemia stała się bardzo mała i bardzo wielka. Porządek naturalny stracił swoją sakrę, historia stała się tylko historią człowieka. Można było marzyć, że się zmieni. Ale się nie zmieniła. Nigdy dotąd nie przeżywano tak boleśnie rozdarcia pomiędzy marzeniem i rzeczywistością, pomiędzy możliwościami, które tkwią w człowieku, a nędza jego losu. Mogło się wszystko zmienić i nic się nie zmieniło. To są właśnie przeciwieństwa, których nie potrafił rozwiązać i wśród których szamotał się Hamlet:

Jakim arcydziełem jest człowiek! Jaki szlachetny dzięki rozumowi! Jakie posiada nieprzebrane możliwości dzięki swym zdolnościom! Jak dokładny i godny podziwu w swych kształtach i ruchach! Jak podobny aniołowi w swojej postawie! Jak podobny bóstwu w swoich wyobrażeniach! Piękno świata! Symbol wszelkiego stworzenia! A jednak czym jest dla mnie ta kwintesencja prochu? Człowiek mnie nie bawi! O nie! Kobieta także nie! (II, 2)

Hamlet czytał Montaigne'a. I u Montaigne'a te same przeciwieństwa

zarysowane są jeszcze gwałtowniej, jeszcze ostrzej:

Rozważmy przeto na tę chwilę człowieka samego, bez obcej pomocy, uzbrojonego jedynie własną bronią (...) Niech mi objawi, siłą swego rozumowania, na jakich podstawach zbudował te wielkie przewagi, jakie rzekomo posiada nad innymi stworzeniami? Kto go pouczył, iż ten wspaniały ruch na sklepieniu niebios, wiekuiste światło tych pochodni toczących się tak dumnie nad jego głową, straszliwe poruszenia tego nieskończonego morza, postanowione zostały i toczą się, tyle wieków, dla jego dogodności i wysługi! Czyż możebna jest wyobrazić sobie coś tak śmiesznego, aby to nędzne i kruche stworzenie, które nawet nie jest swoim własnym panem, wystawione na zniewagi wszystkich żywiołów i zjawisk, mieniło się panem i cesarzem świata, którego nie jest w mocy poznać ani najmniejszej cząstki, a cóż dopiero jej rozkazywać? (...)

I dalej:

Najbardziej opłakanym i kruchym ze wszystkich stworzeń jest człowiek, a zarazem najpyszniejszym. Czuje się i widzi pomieszczonym na śmietniku i gnoju świata, przykutym i przywiązany do najgorszej, najbardziej umarłej i zmurszałej jego części, na najniższym piętrze domu, najbardziej oddalonym od sklepienia niebios, wraz ze zwierzętami najpodlejszej kondycji, i oto w urojeniu swoim stawia się nad krąg księżycy i niebo kładzie sobie pod stopy!

(II, 12)

Tę świadomość nędzy i wielkości człowieka ma Prospero. Tylko więcej jeszcze goryczy. Na scenie występuje zazwyczaj w wielkim, czarnym płaszczu usianym gwiazdami. W rękę ma czarnoksięską łaskę. Ten kostium unieruchamia aktora, zamienia w św. Mikołaja, albo w prestidigitatora, patetyzuje i każe mu celebrować rolę. Prospero staje się uroczysty, zamiast być tragiczny, zamiast być ludzki. Prospero jest reżyserem moralitetu, ale moralitet ten pokazał przyczynny jego klęski. Był powtórzeniem historii, ale nie mógł jej zmienić. Trzeba razem ze złą teatralną tradycją zrzucić z ramion Prospera prądcę czarnoksięski.

Ilekróć myślę o Prosperze, widzę zawsze głowę Leonarda z jego osta-

tniego autoportretu. Ma wysokie ogromne czoło. Białe, przeredzone włosy spadają jak resztki lwiej grzywy i łączą się z wielką brodą Boga Ojca. Broda podchodzi do ust, są zacisnięte, skrzywione, o opuszczonych w dół kątach. W tej twarzy jest mądrość i gorycz. Nie ma w niej ani spokoju, ani poddania. To jest ten człowiek, który na marginesie wielkiej karty wypełnionej wywodami o ruchu ciał, zanotował tym samym zwierciadlanym pismem, tylko jeszcze mniejszymi znaczkami: „O Leonardo, czemu się tak trudzisz?”

Brahmer kończył swój szkic o Leonardzie przypomnieniem ostatniej sceny *Burzy*. Nie on jeden. Wielu krytyków pisząc o Prosperze przywoływało postać Leonarda. Czy Shakespeare słyszał o Leonardzie? Nie wiemy. Mógł słyszeć od Ben Jonsona, który był wielkim erudyta, albo od hrabiego Southamptona, Essexu czy któregośkolwiek z jego możnych przyjaciół. Mogła dojść do niego legenda Leonarda, który w oczach współczesnych i długo jeszcze potem uchodził za człowieka, który najdalej posunął się w znajomości magii. Magii białej, oczywiście, naturalnej, nazywanej już wtedy empiryczną, w przeciwieństwie do magii czarnej albo demonicznej. Tej magii, jaką uprawiał Paracelsus. Powietrze uważał za rodzaj ducha, który uchodzi z cieczy w stanie wrzenia. Powietrze, „an airy Spirit“, jak w spisie osób nazwał Shakespeare Ariela. O tej samej białej i empirycznej magii pisał Pico della Mirandola, który uważał, że uczony „jednoczy niebo i ziemię i sprawia, że niższy świat łączy się z mocami świata wyższego“.

Może to nie przypadkiem Shakespeare dał Prosperowi księstwo Mediolanu, gdzie Leonardo spędził długie lata na służbie Lodovica II Moro i skąd w roku 1499 po upadku najpotężniejszego z książąt poszedł na tułaczkę, która skończyła się dopiero razem z jego śmiercią. Wszystko to są fantazje, które zabawić mogą w wolnej chwili historyka literatury. Ważne jest tylko jedno, że Shakespeare stworzył w *Burzy* postać, którą porównać można z Leonardem i że poprzez tragizm Leonarda lepiej rozumiemy tragizm Prospera.

Leonardo był mistrzem mechaniki i hydrauliki, tworzył projekty nowych przestrzennych miast i nowoczesnej sieci kanałów, rysował i wymyślał nowe maszyny obłężnicze: moździerz o nieznaną dotąd siłę wybuchu, armaty o jedenastu lufach, które jednocześnie mogły wyrzucać pociski, wozy pancerne, podobne do czołgów, poruszane mechanicznie przy pomocy całego systemu kół zębatach i przekładni. W Kodeksie-Atlasie (Codice Atlantico) znajdują się dokładne techniczne rysunki nowych walcowni, ruchomych machin do kopania kanałów i szybkich maszyn tkackich. Zapisane są w nim obserwacje nad lotem ptaków, sterowaniem ryb i nieskończone rachunki wielkości i wagi skrzydeł, które człowieka mogłyby unieść w powietrze. Są w nim modele, projekty i rysunki machin do latania, stroju nurka ze zbiornikiem powietrza i rurą do oddychania, statków podwodnych.

Żadna z machin Leonarda nie została wykonana. Jego tragedią było nienadążanie techniki za myślą. Materiały, które miał do dyspozycji, były zbyt ciężkie i obróbka metali zbyt prymitywna, aby jakkolwiek z jego machin mogła się poruszać bez pomocy motoru. Leonardo miał bolesną świadomość oporu materii i niedoskonałości narzędzi, ale dostrzegał już, jak wyłania się świat, w którym człowiek wydrze naturze jej tajemnice i będzie nad nią panował sztuką i wiedzą:

Czyż więc nie widzisz, że oko obejmuje piękno całego świata? Ono jest mistrzem astronomii; ono stwarza kosmografię; ono jest doradcą i poprawcą wszystkich sztuk ludzkich; wie dzie człowieka w różne części świata; jest księciem matematyki; jego nauki są najpewniejsze; ono zmierzyło wysokość i wielkość gwiazd; ono odkryło żywioły i ich siedziby; ono pozwoliło przepowiedać rzeczy przyszłe za pomocą gwiazd biegu; ono zrodziło architekturę i perspektywę, ono — boskie malarstwo...

Lecz po co zapuszczać się w tak wyniosłe i długie wywody? Co jest, czego by przez nie nie uczyniono? Ono wie dzie człowieka ze Wschodu na Zachód, ono wynalazło żeglugę. I w tym przewyższa naturę, że proste twory natury są skończone, a dzieła, które oko nakazuje rekam są nieskończone, jak poświadcza

to malarz, zmyślając nieskończone kształty zwierząt i roślin, drzew i okolic.

Wielki monolog Prospera z piątego aktu *Burzy*, odczytywany przez romantyków jako pożegnanie Shakespeare'a z teatrem i wyznanie wiary w demiurgiczną siłę poezji, jest w istocie o wiele bliższy entuzjazmowi Leonarda dla potęgi umysłu ludzkiego, który wydarł naturze jej elementarne siły. Monolog ten jest daleką trawestacją słynnego ustępu z *Metamorfoz* Owidiusza. Świat zobaczony jest w ruchu i w przemianie, wyzwolone są cztery żywioły: ziemia, woda, ogień i powietrze, ale posłuszne są już nie bogom, znalazły się we władaniu człowieka, który po raz pierwszy obala porządek natury. Każda epoka ten wielki monolog odczytuje poprzez własne doświadczenia. Dla nas jest to monolog atomowy i więcej jest w nim grozy niż entuzjazmu. Odczytujemy go o wiele mniej symbolicznie i poetycko, o wiele bardziej konkretnie i dosłownie. Dla sześciu pokoleń shakespeareologów — począwszy od Williama Hazzlitta aż do Johna Dover Wilsona — trwałość świata nie budziła najmniejszych wątpliwości. I może dlatego widzieli w *Burzy* utwór arkadyjski. Dla nas w tym monologu Prospera brzmią tony Apokalipsy, ale nie jest to poetycka Apokalipsa romantyków, tylko Apokalipsa wybuchów jądrowych i atomowego grzyba. I takie właśnie odczytanie monologu Prospera i *Burzy* na pewno jest bliższe doświadczeniom ludzi Renesansu i gwałtownym sprzecznościom, które próbowali pogodzić. Świat stał się jednocześnie wielki i mały, ziemia po raz pierwszy zatrzęsała się pod nogami:

Duchy pagórków, rzek, jezior i gajów,
Wy, co na piaskach niewidzialną stopą
Gonicie fale morskiego odpływu,
A kiedy wraca, pierzchacie. Promienie,
Co przy księżycu sadzicie zielone
Kępy traw gorzkich, których żadna owca
Nie ruszy. Wy, co rozpleniacie grzyby
Straszne, trujące, żyjące noc jedną,
Z których pomocą jam zaćmiewał słońce
W południe, budził rozszałę prądy,
Zażartą wojnę wywołał pomiędzy
Zielonym morzem a stropem niebieskim.
Dawałem ogień straszliwym piorunom,
Potężne lądy wstrząsałem w posadach,
Sosny i dęby rwałem z korzeniami.

Groby na rozkaz mój budziły śpiących
I wypuszczały na wolność — otwarte
Mą wiadeczą mocą. (V, 1)

U wszystkich niemal myślicieli, poetów i filozofów Renesansu spotykamy te gwałtowne przeskoki od wybuchów entuzjazmu dla zdobywczej myśli człowieka do katastroficznych wizji zagłady. Są one i u Michała Anioła, i jeszcze częściej u Leonarda, u którego temat powszechnego zniszczenia powraca niemal obsesyjnie. W jego pismach pełno jest szczegółowych i gwałtownych obrazów pożarów, które trawią całe miasta, nowego potopu, który wygubi ludzkość, albo zarazy, która ją zdziesiątkuje. Natura „zsyła zatrute i morowe powietrze ma wielkie skupiska żyjących istot, a zwłaszcza na ludzi, którzy rozmnażają się najliczniej, inne bowiem zwierzęta nie mogą ich pożreć“. Bardzo to shakespeareowskie sformułowanie, nawet w swojej stylistyce. U Leonarda podobnie jak u Shakespeare'a znajdujemy często ten typ bardzo okrutnej i bardzo nowoczesnej refleksji nad historią ludzką, która jest tylko mgieniem oka w porównaniu z historią ziemi. Ten temat wpływu czasu, który wszystko niszczy, rozwinięty zostanie i zbanalizowany w poezji baroku, ale dla Leonarda i Shakespeare'a jest to czas pozaludzki, czas przyrody, czas geologiczny. W młodzieńczych pismach Leonarda znajdujemy ten bardzo shakespeareowski ustęp:

O czasie szybko niszczący rzeczy stworzone, iluż królów, ile ludów zniweczyłeś! Ileż przemian państw i rozlicznych wydarzeń nastąpiło po sobie od chwili, gdy zginał tu przedziwny kształt tej ryby. W jaskiniach, co tworzą splecione wnętrzości tej góry, zmożona przez czas, leży cierpliwie w tym ukryciu; pozabawiona ciała, nagimi ośmi dala kościec i oparcie wznoszącej się nad nią górze.

Człowiek jest zwierzęciem jak wszystkie inne, może tylko bardziej okrutnym, ale w przeciwieństwie do wszystkich innych zwierząt ma świadomość swojego losu i chce go zmienić. Rodzi się i umiera w czasie pozaludzkim i nie może się nigdy z tym pogodzić. Pałeczka Prospera każe historii świata powtórzyć się na bezludnej wyspie. Aktorzy mogą ją ode-

grać w ciągu czterech godzin. Ale pałeczka Prospera nie może zmienić historii. Kiedy skończy się moralitet, skończyć się musi i władza czarno-księska Prospera. Zostaje mu tylko gorzka mądrość.

Jeden jeszcze ustęp w pismach Leonarda jest dla mnie bliski *Burzy*. Pisał Leonardo o głazie, który z wierchołka góry stoczył się w dół; depczą po nim ludzie, tratuja go kopyta zwierząt, przejeżdżają po nim koła wozów. I kończył: „Taki los czeka tych, którzy porzucają życie w samotności, życie poświęcone rozmyślaniom i skupieniu, aby żyć w miastach pomiędzy ludźmi pełnymi grzechu“. Jest w tym fragmencie smutna go ryrcz pożegnania Prospera z wyspą:

. . . . do mego wrócę Mediolanu,
Gdzie śmierć zaprzątnie co trzecia myśl
moją.
(V, 1)

To Leonardowskie rozdarcie między myślą i praktyką, między królestwem wolności, sprawiedliwości i rozumu, a naturalnym porządkiem przeżywało jeszcze gwałtowniej ostatnie pokolenie ludzi Renesansu; pokolenie do którego należał Shakespeare. Miało świadomość końca wielkiej epoki. Współczesność była odrażająca, przyszłość rysowała się jeszcze bardziej ponuro. Wielkie marzenia humanistów nie spełniły się, okazały się tylko snem. Została gorzka świadomość straconych złudzeń. Nowa przemoc pieniądza czyniła jeszcze okrutniejszą dawną przemoc feudalną. Rzeczywistością była wojna, głód i zaraza, terror władców i terror kościoła. W Anglii okrutnie rządziła Elżbieta, Włochy zostały wydane Hiszpanom. Giordano Bruno, oddany inkwizycji, spalony został na kwiatnym rynku Campo di Fiori.

Pod koniec szesnastego wieku mogło się wydawać, że system kopernikański ostatecznie zwyciężył. Po raz pierwszy został potwierdzony empirycznie dzięki wynalazkowi teleskopu i odkryciu przez Galileusza satelitów Jowisza. Jego rozprawa *Gwiazdny zwiastun*, wydana w r. 1610, a więc niemal w roku *Burzy*, była nowym triumfem nauki. Triumf ten okazał się pozorny. *Sidereus nuntius* był raczej podzwonnym wielkiej ery. Rozpalił co prawda wyobraźnię Campanelli, ale uznany został za herezję.

Zwycięzali znowu ponurzy dogmatycy- ni arystotelicy. W roku 1618 potępiona została oficjalnie przez Sanctum Officium teoria Kopernika i tak zwane poglądy „pitagorejskie“ jako sprzeczne z tekstem Biblii. W roku 1633 odbył się proces Galileusza i publiczne odwołanie przez niego heretyckich poglądów:

... twierdziłem i wierzyłem, że słońce, nieruchome, jest środkiem świata, a ziemia nie jest tym środkiem i porusza się. (...) Za czym przysięgam, że w przyszłości nie będę już nigdy głosił, ani twierdził, bądź słowem, bądź pismem, rzeczy takich, które by mogły wzbudzić przeciwko mnie podobne podejrzania; i kiedy dowiem się o jakimś heretyku lub podejrzanym o herezję, doniosę o tym Świętemu Officium albo inkwizytorowi lub ordynariuszowi miejsca, w którym się będę znajdował.*

W pięć lat później ten umęczony starzec pisał z domowego więzienia do jednego ze swoich dawnych towarzyszy:

Galileusz, wasz drogi przyjaciel i sługa, od miesiąca oślepił zupełnie. Jest to nieodwracalne. Pomyśl tedy, Wasza Miłość, jak wielki musi być mój smutek, gdy uprzytomnię sobie, że to niebo, te przestworza i ten wszechświat, które przez moje przedziwne obserwacje i jasne dowodzenia powiększyłem sto i tysiąc razy w porównaniu z tym, co widział ogół uczonych wszystkich wieków przeszłych, teraz tak dla mnie zmalały i zacieśniły się, że nie sięgają poza przestrzeń, jaką zajmuje moja osoba.

Pałeczka Prospera nie odwróciła biegu historii. Niczego w istocie nie zmieniła. Świat pozostał okrutny, tak jak był okrutny, „i to krótkie życie kończy się snem“. W ostatnim monologu Prospera jest dla mnie wielkość, rozpacz i gorycz listu Galileusza:

. . . . Teraz się wyzbywam
Zaklętych duchów, z czarów sztuką
zrywam,
I rozpacz jeno została mi w końcu.
(V, 1)

* Cytaty z pism Galileusza podaję za szkicem Mieczysława Brahmery *Dialog o ustroju wszechświata, W galerii renesansowej*, 1957.

Prospero nie jest Leonardem, ani tym bardziej Galileuszem. I nie chodzi mi o analogie, choćby najbardziej urzekające. Chodzi mi o odczytanie w postaci Prospera shakespeareowskiej współczesności, która wydaje mi się bliska naszej współczesności, o odczytanie *Burzy* jako wielkiej renesansowej tragedii straconych złudzeń.

Jean Paris, najwybitniejszy spośród współczesnych interpretatorów Shakespeare'a, nazwał *Hamleta* sztuką o końcu epoki terroru.* Stary Hamlet zabił starego Fortynbrasa, Klaudiusz zabił starego Hamleta, młody Hamlet powinien zabić Klaudiusza, młody Fortynbras powinien zabić Hamleta. Tron obejmuje się przez mord i łańcuch ten jest nie do przerwania. Ale młody Fortynbras nie zabija Hamleta. Kiedy w srebrnej zbroi, niezłomny i heroiczny, zjawia się w Elsynorze, scena już jest pusta. Obejmie królestwo duńskie zgodnie z prawem, ale bez przelania krwi. Nastąpił „koniec epoki terroru“. Srebrny Fortynbras zwyciężył. Ale czy Dania przestanie być więzieniem? Ciało Hamleta wyniesiono na ramionach rycerzy. Nikt już nie postawi pytania o sens feudalnej historii i sens ludzkiego życia. Fortynbras sobie takich pytań nie stawia, nawet nie przypuszcza, że można takie pytania zadawać. Historia została ocalona, ale za jaką cenę?

Współcześni Shakespeare'owi elżbietańscy teoretycy tragedii widzieli w niej obraz losu ludzkiego. Tragedia mogła według nich swobodnie łączyć prawdę historyczną z fikcją dla dydaktycznego celu. Miała ostrzegać widzów przed uleganiem namiętnościom i ukazywać konsekwencję występków. Miała według słynnego sformułowania Puttenhama z roku 1589 — „wyszydzać zuchwalstwa i niepomierne szelmostwa tyranów“, „wystawiać przed oczy ludzkie ich marny koniec (...) dla zadokumentowania zmienności losu i słusznej kary bożej za żywot zły i grzeszny“.** Poeta według Filipa Sidneya, twórcy *Arkadii*, był w istocie tylko „popularyzatorem powszechnej filozofii“. Ale Shakespeare nie był popularyzatorem powszechnej filozofii albo był nim tylko w tym znaczeniu, w ja-

kim popularyzatorem filozofii był również Montaigne.

Shakespeare jest daleki od wulgarnego dydaktyzmu Puttenhama i Sidneya. Nie ma dla niego różnicy między prawowitym królem a uzurpatorem. Władca jest zawsze dla niego Księciem Machiavella, który żyje w świecie, gdzie wielkie ryby pożerają małe. Pożera albo jest pożarty. Nie ma dla Shakespeare'a różnicy między dobrym królem a tyranem, tak jak nie ma dla niego różnicy między królem a błaznem. Obaj są śmiertelni. Przemoc i walka o władzę nie jest przywilejem władców; jest prawem tego świata.

To shakespeareowskie widzenie historii, pesymistyczne i okrutne, bliskie jest już bardzo materialistycznej filozofii Hobbesa w *Lewiatanie*. Hobbes był teoretykiem Restauracji, królowie przestali już być dla niego pomazańcami Boga. Stali się natomiast pomazańcami historii. Z „wojny wszystkich przeciwko wszystkim“ wynikała ich absolutna władza i prawo do każdego okrucieństwa. Byli gwarantami społecznego porządku wobec zawsze grożącej anarchii.

Shakespeare patrzył na feudalną historię tak jak Hobbes, ale buntował się przeciwko jej niezmienności. Szukał rozwiązania tragicznej antynomii terroru i anarchii. Królom z kronik i tragedii, Ryszardom, Henrykom i Makbetom, nigdy nie kładł na głowy korony historycznej konieczności. Królów równał ze śmiertelnikami i pokazywał, że koń może być więcej wart od całego królestwa.

Na bezludnej wyspie została odegrana historia świata. Przedstawienie się skończyło, historia zaczyna się raz jeszcze, na nowo, od początku. Alonso wróci do Neapolu, Prospero wróci do Mediolanu, Kaliban zostanie znowu władcą wyspy. Prospero odrzuca pałeczkę i znowu będzie bezbronny. Gdyby zachował pałeczkę, *Burza* byłaby tylko czarodziejską baśnią. Historia jest szaleństwem, ale muzyka leczy dusze ludzkie z szaleństwa i tylko gorzką mądrość można przeciwstawiać historii. Nie da się od niej uciec. Wszyscy przeszli przez burzę i są mądrzejsi. Nawet Kaliban. Przede wszystkim Kaliban. Trzeba raz jeszcze zacząć od początku, od samego początku. Prospero zgadza się wrócić do Mediolanu. I w tym, tylko w tym, jest trudny i kruchy optymizm *Burzy*.

* Jean Paris, *Hamlet ou les personnages du fils*, 1953.

** Zob. W. Chwałewilk, *Polska w «Hamlecie»*, 1956.

IV

Ariel jest aniołem, katem i wykonawcą rozkazów Prospera. Ma tylko dwie sceny osobiste: buntu w akcie pierwszym i prośby o litość dla wrogów Prospera w akcie czwartym. Cały jego dramatyczny konflikt jest w pragnieniu wolności. Ariel przez komentatorów *Burzy* uważany był za symbol duszy, myśli, inteligencji, poezji, powietrza, elektryczności, a nawet łaski przeciwstawionej naturze w interpretacjach katolickich. Ale Ariel na scenie jest tylko aktorem, mężczyzną albo kobietą, w kostiumie albo w trykotach, w masce albo bez maski. Ariel w historycznym kostiumie staje się częścią rodzajowego widowiska i w najlepszym wypadku pazim Prospera. Ariel w kostiumie fantastycznym łatwo może stać się podobny do laboranta pracującego przy atomowym reaktorze. Ariel w trykotach zamienia się w tancerkę z feerycznego baletu. Jeżeli Ariel od pierwszego aktu nałoży maskę, nie będzie to teatr shakespearewski. I jaką maskę może mieć Ariel? Aktorzy grający duchy, także muszą być ludźmi. Ilekróć myślę o Arielu, zawsze go sobie wyobrażam na scenie jako szczupłego i wysokiego chłopca o bardzo smutnej twarzy. Jego kostium powinien być jak najbardziej zwykły, powinien jak najmniej znaczyć. Może mieć ciemne spodnie i jasną koszulę, albo golf pod szyję albo tylko dres. Ariel porusza się szybciej od myśli. Niech zjawia się na scenie i schodzi z niej niepostrzeżenie. Ale nie wolno mu ani tańczyć, ani biegać. Musi poruszać się bardzo wolno. Powinien jak najczęściej stać nieruchomo. Tylko w ten sposób stać się może szybszy od myśli.

Komentarzy *Burzy* zajmują się głównie przeciwstawieniem Ariela i Kalibana. Myślę, że jest to przeciwstawienie filozoficznie dość płaskie, a teatralnie puste. Ariel w dramatycznej akcji nie jest przeciwstawieniem Kalibana. Ariel widoczny jest tylko dla Prospera i dla widzów. Dla wszystkich innych postaci dramatu jest tylko muzyką albo głosem.

Kaliban jest osobą dramatu, i to główną po Prosperze. Jest jedną z największych, najbardziej oryginalnych i niepokojących shakespearewskich kreacji. Jest do nikogo i do niczego niepodobny. Ma pełną indywidualność.

Żyje w *Burzy*, ale i poza *Burzą* jak Hamlet, Falstaff i Jago. Nie da się tak jak Ariel określić jedną metaforą, czy zamknąć w jednej alegorii. W spisie postaci figuruje jako „dziki, niekształtnej postaci niewolnik“ („a savage and deformed slave“). Prospero nazywa go „ziemią“, „mułem ziemnym“, „diabłem“, „bydłociem“, „ciężkim żółwiem“. Najczęściej potworem. Trynkulo nazywa go „sprośną rybą“. Kaliban ma nogi, jak człowiek, ale ramiona jak pletwy. Stale żuje coś, warczy, oddala się na czworakach.

Dürer rysował prosię o dwóch głowach, dziecko z brodą, nosorożca, który podobny był do monstrualnego słonia. Leonardo da Vinci w swoim *Traktacie o malarstwie* dał taki przepis na smoka: „Weź głowę brytana albo setera, daj jej oczy kota, uszy jeżozwierza, nos charta, brwi lwa, skronie starego koguta i szyję żółwia.“ Erudyci odnaleźli sztychy z początków XVII wieku przedstawiające stwory podobne do Kalibana i orzekli, że jego opis najbardziej przypomina pewnego ssaka z rodziny walenii, albo wielorybowatych, przebywającego najczęściej w okolicach archipelagu Malajskiego. Byłby więc Kaliban czymś w rodzaju ogromnego kaszalota.

Ale na scenie Kaliban tak jak Ariel jest tylko aktorem w kostiumie. Może być tylko bardziej rybi, bardziej zwierzęcy, albo bardziej ludzki. Musi mieć w sobie coś ze zwierzęcej potworności i coś z płaza, inaczej nie dadzą się rozwiązać groteskowe sceny ze Stefanem i Trynkulą; ale chciałbym, żeby był jak najbardziej ludzki. Czymś zupełnie innym jest metafora potworności dana przez słowo od konkretności gestu, maski i charakteryzacji aktora. Kaliban jest człowiekiem, nie potworem. Kaliban, jak trafnie zauważył Allardyce Nicoll, mówi wierszem. W shakespearewskim świecie prozą mówią tylko postacie groteskowe i epizodyczne; te, które nie przeżywają dramatu.

Kaliban był władcą bezludnej wyspy i po odjeździe Prospera znowu sam pozostanie na wyspie. Ze wszystkich postaci *Burzy* jego dramat jest najgłębszy. Może on jeden naprawdę się zmienia. Wszystkie inne postacie rysowane są jak gdyby z zewnątrz, dane w paru zasadniczych gestach, dane w paru zasadniczych gestach. Nawet Prospero. Dramat Prospera jest tylko intelektualny. Tak jak abstrak-

cyjnym, tylko w sferze pojęć, jest dramat Ariela. Tylko Kalibanowi dał Shakespeare pełną wewnętrzną historię życia.

Kaliban nauczył się mówić. Wyspa jest przeciw historią świata. Kalibana nauczyła mówić Miranda. Teraz mu to wypomina. Mowa odróżnia ludzi od zwierząt. Kaliban jest anagramem dobrych Montaigne'owskich kanibali, ale nie jest zacnym dzikusem. To nie jest wyspa utopii i historia świata odarta zostanie na niej ze wszystkich złudzeń. Użytek mowy może stać się przekleństwem i tylko pogłębić niewolę. Wtedy język ogranicza się do przekleństw. Jest to jedna z najbardziej gorzkich scen całej *Burzy*:

MIRANDA

Zal mi cię było, a więc się trudziłam,
Byś umiał mówić . . . tyś, dzikusie,
Sam siebie nie rozumiał, lecz bełkotał
Po bydłecemu, a jam dała myślom
Twym słowa, byś je zdolny był
uławniać...

KALIBAN

. . . Tyś mnie uczyła mówić,
A jam skorzystał z tego, bo dziś mogę
Przeklinać. Mowę dałaś mi, a za to
Bodaż czerwona dżuma cię zabiła!

(I, 2)

Kaliban jest dla Mirandy mężczyzną. Kiedy po raz pierwszy zobaczy Ferdynanda, powie: „To trzeci mężczyzna w moim życiu, na jakiego patrze“. W shakespearowskim systemie analogii i gwałtownych konfrontacji Kaliban zrównany zostaje z Prosperem i Ferdynandem. Shakespeare to wyraźnie podkreśla. Po paru kwestiach Prospero znowu podejmuje ten sam temat. Mówi do Mirandy o Ferdynandzie:

Niemądre dziewczę! On jest Kalibanem
Wśród innych mężczyzn, a oni znów
przy nim
Są aniołami.
(I, 2)

Kaliban jest nieforemny potworem, Ferdynand najpiękniejszym z książąt. Ale piękność i brzydota są dla Shakespeare'a tylko w spojrzeniu, w cudzym spojrzeniu. W miejscu i roli, którą nam kazano odegrać.

Akcja na wyspie rozgrywa się ściśle według planu Prospera. Rozbitkowie zostali rozproszeni i doprowadzeni do zła. Bratobójstwo, które-

mu Ariel przeszkodził w ostatniej minucie, było ostrzeżeniem i próbą. Ale scenariusz ułożony przez Prospera łamie Kaliban. Prospero nie przewidział jego zdrady i nie przewidział spisku, który Kaliban zawiąże razem z Trynkulą i ze Stefanem. Zdrada Kalibana jest zaskoczeniem dla Prospera. Jest jedyną klęską, jaką poniósł na wyspie. Ale w życiu Prospera jest to druga klęska. Stracił księstwo, bo pogryzł się w naukach i sztuce, bo zaufał swojemu bratu, bo uwierzył w dobro świata. Zdrada Kalibana jest nową klęską metod wychowawczych Prospera. Jego pałeczka znowu nie okazała się wszechmocna. Chciał na wyspie dla przestrogi rozbitków i widzów odegrać historię świata. Ale ta historia świata okazała się jeszcze bardziej okrutna, niż ją zamierzył. Przyniosła jeszcze jedną gorzką niespodziankę. I to właśnie w chwili, kiedy Prospero odprawiał uroczyste zarczyniny Ferdynanda z Mirandą, kiedy przed ich oczami wywołał wizję utraconego rajku.

. . . Me trudy
W imię ludzkości podjęte, dla niego,
Wszystkie stracone, zupełnie stracone.
I tak jak z wielkim ciałem mu szpetnieje —
I dusza psuje się. Dręczyć ich będą
Aż jękną z bólu.
(IV, 1)

Jest to jedno z kluczowych zdań *Burzy* i może najtrudniejsze do interpretacji. Jest to szczytowy punkt tragedii Prospera. Dopiero po tej scenie połamie i odrzuci czarodziejską laskę. Zastanawiające jest również samo sformułowanie, słowa, których użył Prospero:

. . . on whom my pains,
Humanely taken, are all lost, quite
lost...

Kiedy molierowski Don Juan spotyka Żebraka, zaczyna od szyderstw ze sprawiedliwości niebieskiej. Potem proponuje mu jałmużnę za jedno przekleństwo. Ale Żebrek odmawia. Wtedy Don Juan rzuca mu złotą monetę: „Daję ci ją przez miłość ludzkości“ („je te le donne pour l'amour de l'humanité“). O żadnym ze zdań Molière'a nie napisano tyle, co o tej replice. Niektórzy komentatorzy widzą w tym zwrocie nieznanym siedemnastowiecznej francuszczyźnie jedynie równoważnik banalnego „z dobroci

serca". Inni — laickie odwrócenie czy nawet parodię tradycyjnej formy „pour l'amour de Dieu" — „z miłosierdzia". Dla jeszcze innych „humanité" w ustach Don Juana ma już pełny sens osiemnastowiecznej „ludzkości" i Don Juan jest prekursorem oświeconego humanitaryzmu.

Shakespeareowskie słowa „humanely taken" są bardzo podobnie wieloznaczne. Mogą być rozumiane bardzo wąsko i znaczyć niewiele więcej niż „podjęte z dobroci serca". Ale możemy w nich również odczytać i pełny sens renesansowego „humanitas". Ulrich pomija je w swoim przekładzie *Burzy*, Tarnawski tłumaczy: „a każdy trud podjęty przez mą ludzkość". Siwicka odczytuje najpełniej: „w imię ludzkości". W tych dwóch zwrotach: molierowskim „pour l'amour de l'humanité" i shakespearowskim „humanely taken" jest dla mnie ten sam błysk geniuszu.

Jeżeli na wyspie Prospera odegrana zostaje historia świata, dzieje Kalibana są rozdziałem z dziejów ludzkości. I w takim odczytaniu *Burzy* trzy sceny nabierają szczególnego znaczenia. Pierwsza z nich to koniec drugiego aktu. Stefano upił już Kalibana. Plan spisku został ułożony. Dzielną potwór poprowadzi swoich nowych panów. I wtedy Kaliban po raz pierwszy śpiewa. Ta pijačka piosenka kończy się niespodziewanym refrenem: „Wolność! Swoboda! Wolność!"

„Freedom, high day! high day, Freedom! Freedom! high day, freedom!" Ariel w pierwszej scenie żądał wolności. Tę samą sytuację powtarza teraz Shakespeare z okrutnym szyderstwem. I to nie raz, ale dwukrotnie. W akcie trzecim pijak, błazen i biedny potwór są już gotowi do przeprowadzenia zamachu. Już idą zabić Prospera. O piosenkę prosi teraz Kaliban. Zaśpiewa ją Stefano:

Zakpijcie z nich, zadrwicie z nich!
Zadrwicie z nich, zakpijcie z nich!
A myśl jest wolna! (III, 2)

„Thought is free." „Myśl jest wolna" — śpiewa pijak. „Myśl jest wolna" — podchwytuje błazen. Tylko jeden Kaliban spostrzegł, że melodia urwała się nagle i przeszła w inną. To zjawił się Ariel z bębenkiem i piszczałką, i skłócił tony. „Nie na tę nutę" — woła Kaliban. Kaliban usłyszał Ariela.

To jest właśnie ta shakespearowska tragi-groteska, która swoim barbarzyństwem przerażała klasyków i którą romantycy obwołali jako zasadę nowego dramatu. Ale shakespearowskiego tonu nie potrafili powtórzyć. Jak Victor Hugo, zamiast tragi-groteski, pisali melodramat. O wiele bliższa Shakespeare'owi jest współczesna poetyka złamanego koloru i jadowita tragifarsa Dürrenmatta. Groteska i tragizm u Shakespeare'a są zmieszane i skłócone ze sobą, jak pijačka piosenka Stefana i Trynkulo nagle przechodząca w muzykę Ariela.

Stefano i Trynkulo są postaciami tylko groteskowymi, ale Kaliban jest i groteskowy, i tragiczny. Jest władca, potworem i człowiekiem. Jest groteskowy w swoim ślepym, ciemnym i naiwnym buncie, w pragnieniu wolności, która ciągle jest dla niego tylko spokojnym snem i żarciem. Jest tragiczny, bo nie może przystać na samego siebie, bo nie chce i nie może pogodzić się ze swoją dolą — głupca i niewolnika. Renan widział w Kalibanie demosa i w swojej kontynuacji shakespearowskiej *Burzy* zaprowadził go do Mediolanu i tam kazał mu dokonać nowego zwycięskiego zamachu na Prospera. Guéhenno napisał apologię Kalibana-Ludu. Obie te interpretacje są płaskie. Kaliban shakespearowski je przerasta.

Istnieje w *Burzy* muzyka Ariela i muzyka Kalibana. I nie ma przedstawienia *Burzy* bez wyraźnego odróżnienia tych dwóch muzyk. Ale jest w *Burzy* chwila, kiedy muzyka Kalibana staje się bliska muzyce Ariela. Jest to jednocześnie największy wybuch shakespearowskiej poezji. Trynkulo i Stefano boją się muzyki Ariela. Kaliban ją słyszy:

Nie bój się. Wyspa ta pełna jest głosów,
Szumów, melodii śpiewnych i

przyjemnych,
A nieszkodliwych. Czasem mi nad uchem
Zabrzmi tysiące dźwięcznych

instrumentów.
A czasem głosy, które, jeśliś właśnie
Z długiego snu się obudził, na nowo
Mnie usypiają. Gdy śnię, widzę jakby
Chmury rozwarłe i ukazujące
Skarby, co mają spaść na mnie, a wtedy
Jak się obudzę, pragnałbym śnić dalej.

(III, 3)

Ten fragment jest dla mnie shakespearowską księgą *Genesis*. Zaczyna się

malarstwie obraz, przedstawiający chłopca i dziewczynę grających w szachy. Co jest w tej grze stawką?

MIRANDA

Podstępnie grasz, mój księżu.

FERDYNDAND

Nie, najdroższa.

Nie uczyniłbym tego za nic w świecie.

MIRANDA

Choćbyś chciał wygrać i dwadzieścia królestw,

Jeszcze nazwałabym to grą uczciwą.

(V, 1)

Dla jednego królestwa, i to na bezludnej wyspie, dwukrotnie w ciągu czterech godzin omal nie dokonano morderstwa. Miranda i Ferdynand niczego nie spozbrzegli. Wszystko odbyło się poza nimi. Grają w szachy o dwadzieścia królestw, mogą grać i o sto. Dla nich dwojga królestwo nie istnieje. Ferdynand i Miranda są poza historią. Poza walką o władzę i koronę.

Wreszcie Miranda schodzi na scenę. Po raz pierwszy w życiu widzi tylu ludzi: króla, braci królewskich i całą świtę. Jest zdumiona. Krzyczy:

... O cudzie! Jak wiele
Wspaniałych istot! Jak piękna jest
Ludzkość!
Nowy, szczęśliwy świat, z takimi
Ludźmi!

To jest ostatnia z wielkich konfrontacji *Burzy*. Miranda ma przed sobą bandę łajdaków. Jeden z nich przed dwunastu laty pozbawił tronu jej ojca. Drugi złamał przymierze. Trzeci przed chwilą podniósł miecz na brata. Prospero ma tylko krótką replikę. Ale w tej replice jest wszystko. Cała gorzka mądrość. Shakespeare'owi wystarczy cztery słowa:

Dla ciebie wszystko nowe.

V

We wszystkich swoich książkach Conrad dwukrotnie tylko wspomina o Shakespeare. Raz, trawestując *Makbeta*, nazwie shakespearowski dramat, którego tytułu nie wymienia — „opowiadaniem tak jak życie, pełnym hałasu i wiatru, które nic nie oznacza“. *Makbet* w ostatniej scenie mówi, że życie jest „powieścią białą, wściekłości i wrzasku pełną, lecz nic nie znaczącą“. W *Lordzie Jimie* narrator znajduje na Patusanie, wśród niewielu rzeczy Jima, tanie jednotomowe wydanie Shakespeare'a. Pyta Jima, czy to czyta i dostaje odpowiedź: „Aha, nic tak człowieka nie krzepi“. „Uderzyła mnie ta ocena — dodaje Marlow — ale nie było czasu na rozmowę o Shakespeare“.

Ale w najbardziej osobistych wypowiedziach Conrada znajduje zdanie, które bliskie jest dla mnie gorzkiemu odczytaniu *Burzy* i dojrzałej mądrości Prospera. Pisze Conrad: Etyczny widok świata wplątuje nas w końcu w tak wiele okrutnych i bezsensownych sprzeczności, gdzie ostatnie szczytki wiary, nadziei i miłości i nawet samego rozumu wydają się bliskie zaniku. Skłaniam się raczej do przekonania, że świat ma być tylko widowiskiem, mającym budzić, jeśli wam tak się podoba — grozę, miłość, uwielbienie lub nienawiść, ale z takiego stanowiska nigdy rozpacz. Te wizje rozkoszne czy bolesne są celem moralnym same dla siebie. Reszta jest naszą sprawą..“

W ostatnim monologu Prospera pada słowo: rozpacz. „And my ending is despair“. Ale ta rozpacz nie jest rezygnacją. I inne jest kluczowe zdanie, które najgłębiej pozwała zrozumieć *Burzę*. To zdanie pada w innej tragedii, ale ma ten sam przejmujący akcent osobisty, jak ostatni monolog Prospera. Brzmi ono: „Moja rozpacz rodzi lepsze życie“.

Zaden z tyranów nie był na tyle ograniczony, by ignorować potęgę, jaką wywiera sztuka — przede wszystkim sztuka dramatyczna — na wszystkie narody cywilizowane.

LAHARPE