

JAN KOTT

„OTELLO” W ŁODZI

W roku 1792 w Paryżu wystawiono „Otello” w przeróbce Ducisa. Nie licha przeróbka. Nie ma w niej Jaga. Desdemona nazwana została Hedelmoną, co brzmiało bardziej klasycznie, a cała tragedia przemieniła się w przygodę kochanków, zakończone szczęśliwym pojednaniem. Ciekawszy jest jeszcze stosunek do realiów, pokazuje bowiem niesłychanie jasno obyczajową i estetyczną cenzurę klasycyzmu. Prozaiczną chustkę Desdemony zastąpił dworski bilecik. Otello i Desdemona stają się parą kochanków, pokazanie małżeństwa byłoby trywialne i wreszcie zamiast brutalnej sceny oburzenia mamy wykwiłtne pchnięcie sztyletem.

W ten sposób obłaskawiony Szekspir bardzo się podobał. Nie tylko w Paryżu. Nawet w Rosji na początku XIX wieku tłumaczono Szekspira z francuskiego i po raz pierwszy „Otello” grany był według Ducisa. Nie powinno to nas wcale śmieszyć. Szekspir niezmiernie często dostosowywany jest do smaków i przyzwyczajęń widza, tylko nie zawsze potrafimy to dostrzec.

Znamy przecież przedstawienia „Hamleta” we frakach i „Sen nocy letniej” w inscenizacji Reinhardta. Dwa klasyczne już dzisiaj przykłady: „Hamlet”, który stał się abstrakcyjnym dramatem istnienia, niemalże egzystencjalistycznym sztuką i drugi kraniec mieszczańskiego stylu — czarodziejska feeria zamieniona w naturalistyczny balet. Poczciwy Ducis nic innego nie robił, tak samo dostosowywał Szekspira do smaku i gustów współczesnych.

Mówimy dzisiaj: powrót do prawdziwego Szekspira. Chcemy tego wszyscy, tylko jak to zrobić? Chciałbym podyskutować o paru trudnościach. I tutaj wychodzi od razu sprawa aktora. Pamiętam z „Burzy” scenę miłosną Mirandy i Ferdynanda, jedną z najpiękniejszych miłosnych scen u Szekspira, namiętna, pełna prostoty, uniesienia, pasji. Sojeczka odegrała w niej midinetkę, której prawią komplementy w mętrze paryskim. Podobnie w „Otelu”, gdzie Biana, wspaniała kurtyzana cypryjska, zamieniła się w ujęciu Waskowskiej w biedną, porzuconą kelnerkę. Nie jest to zresztą wina dwóch utalentowanych aktorek. Styl gry naturalistycznej komedii mieszczańskiej ciąży nad współczesnym teatrem równie silnie, jak niegdyś reguły pseudoklasycznego „bontonu”.

A drugie, to sprawa interpretacji. Szekspir nie da się grać po prostu, co krok, zwłaszcza w wielkich tragediach, natrafiamy na sprzeczności, niejasności, możliwości najbardziej różnorodnych ujęć, mających za sobą lata tradycji teatralnej. Wszystko jest sporne, każda koncepcja w jakiś sposób zubaża Szekspira.

Weźmy choćby klasyczną zagadkę „Otelła”: maur czy murzyn. Zdania szekspirologów są podzielone i obu stronom nie brak poważnych argumentów. Prawdopodobnie dla samego Szekspira i dla jego widzów sprawa ta była zupełnie obojętna. Maur i murzyn byli czarni, to zupełnie wystarczało. Ale społeczna i estetyczna wymowa symbolów literackich ulega ciągłym zmianom. Maur, jak pisał Boy, wiąże się dla nas z obyczajowością rycerską, feudalizmem, poezją wschodu. Murzyn stawia od razu problem rasy. I dlatego właśnie, wbrew zdaniu Boy'a, jestem za murzynem.

Otello jest czarny, Desdemona jest biała: nie da się tego usunąć z tragedii. Otello jest szlachetny, chociaż jest czarny. Przeciwno temu chociaż został napisany „Otello”. Jeden z pierwszych szekspirologów, Lewis Teobald, pisał, że Szekspir pokazuje nam, iż kobieta pokochać może człowieka za jego szlachetność i piękność charakteru bez względu na kolor skóry”. Ale ten piękny morał Szekspira oburzał. I mamy od razu drugą interpretację „Otelła”. Sformułował ją bardzo jasno Ben Jonson: „Otello — pisał — daje nam bardzo pożyteczną lekcję, że nie należy zawierać nierównych małżeństw”. Jest rzecz bardzo zabawną, że ta interpretacja, odrzucająca wielki humanizm Szekspira, odżyła w późnym teatrze mieszczańskim. Oczywiście w formie zamaskowanej. W teatrze romantycznym Otello był jeszcze pięknym i poetycznym maurem, od końca XIX wieku gra się Otella jako murzyna. Ale murzyn ten staje się coraz bardziej dzikim i prymitywnym.

Posłuchajmy, jak pisze Boy o kreacji Junoszy Stępowskiego w Teatrze Polskim w roku 1925: „Nie porzestał na masce typowego murzyna, łyskającego białą ócz i zębów, z wywiniętą dolną wargą; starał się dać mu i duszę murzyńską, charakterystyczne wybuchu śmiechu w pierwszych scenach, coś dziecinnie radosnego, zanim jad podejrzęń zmieni go w tygrysa”. Ta zamiana Otella na dzikusa ma swój bardzo wyraźny sens ideowy. Prymitywne dziecko natury styka się z cywilizacją. Są to dwa różne światy; miłość Otella kończy się tragicznie, ponieważ Otello jest czarny. W ten sposób nastąpił powrót do lekcji, jaką wyciągnął z „Otelła” Ben Jonson.

Ale prawdziwy sens tragedii Szekspira jest inny. Otello jest szlachetniejszy i bardziej ludzki od wszystkich Wenecjan. Miłość Desdemony nie jest szaleństwem i głupotą, jest miłością prawdziwą. I aby to pokazać, Otello w teatrze współczesnym musi być murzynem i nie może być dzikusem. I dlatego odpowiada mi koncepcja Szletyńskiego i zasadnicze postawienie roli przez Pietraszkiewicza. Jego Otello jest przede wszystkim rycerzem, takim samym jak inni. Jeden z moralistów „Otelła” — to zwycięstwo nad przesądami rasy.



„Otello” na scenie Państw. Teatru W. P. w Łodzi. Scena z epilogu: od lewej Emilia (Tymowska), Jago (Borowski), Otello (Pietraszkiewicz), Montano (Szymański), Desdemona (Kossobudzka).

foto Małarski i Brzozowski

Ale wielkość Szekspira polega na jego niesłychanym bogactwie. Szekspir niczego się nie lęka. Splata najbardziej różnorodne motywy, nie pozwala się ograniczać. Tragedia zemsty jest zarazem tragedią zawiedzionego zaufania, tragedią kondotiera, tragedią murzyna. Szekspir jest wielkim realistą i dla Wenecjan Otello był tylko czarnym kondotierem. Weźmy choćby pierwszą scenę. Oto Jago budzi Brabancję okrzykiem:

„W tej chwili właśnie czarny brytan tryka białą owieczką waszą”. Brabancjo żąda sprawiedliwości od doży: Ale jednocześnie przychodzą wieści o ataku Turków na Cypr. Jedyna nadzieja jest w Otello. Nie można sobie wyobrazić, aby Szekspir przypadkowo połączył obie sceny w ekspozycji „Otelła”. Doża przystać musi na małżeństwo córki magnata z czarnym kondotierem. Ale nie ma żadnego powodu do radości. Tymczasem w interpretacji Szletyńskiego cała sympatia

doży i senatu jest po stronie Otella. Sens ekspozycji uległ zagubieniu. Dramat czarnego kondotiera wypadł z tragedii. A przecież istnieje on u Szekspira.

Po zwycięstwie nad Turkami Otello wezwany zostaje do Wenecji, namiestnikiem Cypru mianowany jest Kassjo. Kondotier został oszukany. W interpretacji Szletyńskiego cała ta sprawa ginie. Szekspir został okaleczony. Dla Otella nie istnieje nic poza zazdrością o Desdemone, najobojętniej w świecie przyjmuje rozkaz powrotu. Nie ma już ambicji politycznych. Ale przez to postać Otella ulega nowemu wykrzywieniu i zubożeniu. Szekspir przy wszystkich swoich nieprawdopodobieństwach i dowolnościach, nie rezygnuje nigdy z piętrzenia motywów, które tłumaczą i usprawiedliwiają działanie bohatera. Szaleństwo Otella nie wynika jedynie z intrygi Jaga. Otello musi być podejrzliwy, musi wszędzie wietrzyć zasadzkę. Jeżeli Des-

demona zgodziła się go poślubić, to chyba dlatego, że była ladaczną; jakżeż inaczej córka senatora wybrałaby czarnego kondotiera? Ale Otello musi być tym kondotierem. W ujęciu Pietraszkiewicza nim nie był. Pozostał nam w pamięci jako szlachetny, uczciwy i naiwny starszy pan.

„Otello” od strony aktorskiej jest jedną z najtrudniejszych sztuk Szekspira. Wystawiano go prawie zawsze właśnie dla popisu gry aktorskiej, dla Otella i Desdemony. Bez pary wielkich aktorów „Otello” nigdy nie porwie słuchaczy. I to był może największy błąd przedstawienia w Teatrze Wojska Polskiego. Pietraszkiewicz miał tylko jeden wielki moment, kiedy rozłączał walczących w nocy Kassja i Montana. Tylko wtedy mogliśmy uwierzyć, że jest wodzem. Nie porywał, trudno go nawet o to winić. Zrobił rzeczywiście wszystko, co mógł.

Kossobudzka była bardzo dobra w trudnej scenie piosenki o wierzbie. Wierzyliśmy, że kocha Otella, że jest niewinna, nie mogliśmy uwierzyć, że budzi dookoła siebie namiętność. Jakżeż była uboga w porównaniu z szekspirowską wizją białej Desdemony. Tryumfował Borowski jako Jago. Przytłaczał parę tragicznych kochanków. Był demonem intrygi. Ale nie rozwiązał w swojej grze sprawy miłości do Desdemony. A ona istnieje u Szekspira. Tymowska (Emilia), Szymański (Montano) i Łapicki (Rodrigo) stworzyli postacie całkowicie przekonujące.

Przedstawienie było jednym z najbardziej starannych i opracowanych, jakie widzieliśmy po wojnie. Na układzie scen zbiorowych (bardzo piękna scena pijaństwa), wejściach i wyjściach ze sceny, metodzie rozpoczęcia i zakończenia monologów, wykorzystaniu przodu sceny, czuć było biegłą i doświadczoną rękę reżysera. Tekst wychodził bardzo jasno, powikłana sprawa chustki po raz pierwszy wypadła zrozumiale. Piękne dekoracje Axera wzbudziły słuszną oklaski przy otwarciu kurtyny. Spierałbym się natomiast o kostiumy, które zacierają różnice pomiędzy dworakami a nawpój korsarskim wojskiem Otella. Tekst starego przekładu Paszkowskiego w opracowaniu Gogolewskiej - Berwińskiej i Szletyńskiego zyskał niezmiernie na jasności i sile razła tylko „demonstracja floty tureckiej”.

Ogrom pracy, włożony w wystawienie „Otelła”, budzić musi prawdziwy szacunek. Przedstawieniu zabrakło tylko iskry szekspirowskiej. Ale wiem, że takich zarzutów nie wolno stawiać.

Jan Kott